FILM

NR 17 (1869)
1985.04.28
ROK XL
CENA 20 ZŁ

PL ISSN 0137-463X
INDEKS: 35806

KATARZYNA FIGURA gra w filmie „Ga,ga – chwała bohaterom" (str. 18)

Fot. Roman Sumik

Krótko

WARSZAWA. Na polskie komedie „Vabank II czyli riposta" Juliusza Machulskiego i „Smażalnia story" Józefa Gębskiego zaprosili nasi dystrybutorzy widzów w maju. **ŁÓDŹ.** Dobiega końca praca nad filmem przedstawiającym ideę budowy Pomnika-Szpitala Centrum Zdrowia Matki-Polki; film powstaje w WFO, realizatorem jest Antoni Orwiński. **WARSZAWA.** Nad dziewiątą już wersją projektu ustawy o kinematografii obradowano na posiedzeniu zespołu kinematografii Narodowej Rady Kultury. „Rzeczpospolita" informuje, że można już mówić o pełnej zgodności resortu i środowiska filmowego w ocenie projektu. **NEW DELHI.** Krzysztof Gradowski i Wirgiliusz Gryń uczestniczyli w imprezach Tygodnia Polskiego Filmu w stolicy Indii. **GOŁAŃCZ.** 300-osobowe jury przedszkolaków przyzna Złotego, Srebrnego i Brązowego Słonecznika zwycięzcom IX Festiwalu Seryjnych Filmów dla Dzieci, organizowanego przez Kombinat PGR i DKF „Pegeerek" w dniach 20–23 maja br. W imprezie zapowiedzieli udział realizatorzy filmów animowanych, a także Janusz Nesfeter, z okazji przeglądu jego filmów o dzieciach. **WARSZAWA.** Jak doniósł „Kurier Polski" – austriacki malarz Oskar Asboth wyraził zgodę na wykorzystanie swoich obrazów do stworzenia wizji przestrzeni przyszłego świata w filmie „Podróże pana Kleksa" Krzysztofa Gradowskiego. **RZYM.** Jeszcze jedna wiadomość z „Kuriera Polskiego": pierwszy odcinek serialu Franco Rossiego „Quo vadis" według powieści Sienkiewicza oglądało we Włoszech ponad 20 mln. widzów.

Z okazji zbliżającego się Pierwszomajowego Święta serdecznie pozdrawiamy Czytelników „Filmu" w kraju i za granicą

Ważne dla przyszłych studentów

Łódzka szkoła informuje

Rektorat Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi zawiadamia, że w roku akademickim 1985/86 odbędą się przyjęcia kandydatów na wydziały reżyserii filmowej i telewizyjnej, operatorski i realizacji telewizyjnej, aktorski oraz wyższe studium zawodowe organizacji produkcji filmowej i telewizyjnej.

Warunkiem dopuszczenia kandydata do egzaminu wstępnego jest złożenie odpowiednich dokumentów oraz twórczości własnej (filmy, fotografie, utwory literackie, prace plastyczne; nie dotyczy to wydziału aktorskiego i studium organizacji produkcji).

Informacji udzielają poradnie konsultacyjne przy wydziałach: reżyserii (poniedziałki i piątki, godz. 14 – 16), operatorskim i realizacji telewizyjnej (wtorki i piątki, godz. 15–17; wydział prowadzi również rekrutację na studia w zakresie fotografiki w Akademii Sztuk Pięknych w Pradze), aktorskim (poniedziałki i soboty, godz. 16–18) oraz studium organizacji produkcji (poniedziałki i czwartki, godz. 12ª– 13ª w Łodzi oraz w środy w godz. 10 – 13 w Zespole Filmowym „Perspektywa", Warszawa, ul. Puławska 61).

Przewidywany termin egzaminów wstępnych: 10–29 czerwca br. Tegoroczni absolwenci szkół średnich składają dokumenty o przyjęcie na I rok studiów poprzez szkolne komisje rekrutacyjne, zaś maturzyści z lat ubiegłych oraz absolwenci wyższych uczelni w sekretariacie uczelni: 90-323 Łódź, ul. Targowa 61/63, tel. 36-39-44.

Termin składania podań upływa z dniem 31 maja br.

Tadeusz Jastrzębowski prezesem

NOWY ZARZĄD ZASP

Walny zjazd delegatów Związku Artystów Scen Polskich dokonał wyboru nowych władz. Honorowym prezesem ZASP został prof. Henryk Szletyński, a prezesem organizacji – Tadeusz Jastrzębowski, aktor Teatru Polskiego w Warszawie.

Do zarządu weszli: Kazimierz Brusikiewicz, Wojciech Brzozowicz, Krzysztof Chamiec, Danuta Cholewianka, Tadeusz Cygler, Jerzy Golfert, Wincenty Grabarczyk, Bogdan Jankowski, Andrzej Juszczyk, Zbigniew Koczanowicz, Halina Kossobudzka, Roman Kruczkowski, Maria Krzyszkowska, Jarosław Kuszewski, Zygmunt Latoszewski, Stanisław Michalski, Jan Zbigniew Pastuszko, Michał Pawlicki, Stanisław Pekowski, Józefina Pellegrini, Leon Pietraszkiewicz, Henryk Pijanowski, Bogdan Potocki, Romana Próchnicka, Witold Pyrkosz, Krzysztof Rau, Irena Remiszewska, Jadwiga Romańska, Stanisław Taczanowski i Krzysztof Ziembiński.

Małżeńskie spory

Wakacje w Amsterdamie

Grażyna Długołęcka gra w filmie „Wakacje w Amsterdamie" żonę, która przebywa za granicą i walczy o syna, pozostawionego w kraju pod opieką męża.

Męża odtwarza Zbigniew Bielski, a dziesięcioletniego Marka Darek Cytaryński. Jest to pierwsza praca pełnometrażowa Krzysztofa Sowińskiego, który jest także scenarzystą filmu. W pozostałych rolach zobaczymy Bożenę Rogalską, Hannę Bedryńską, Krzysztofa Machowskiego, Leona Niemczyka i Marka Hollanda. Autorem zdjęć jest Jacek Stachlewski, scenografię projektuje Czesław Siekiera, a produkcją w imieniu Zespołu „Iluzjon" kieruje Henryk Parnowski.

Grażyna Długołęcka, Darek Cytaryński i Zbigniew Bielski

STANISŁAW ZACZYK

Karierę teatralną rozpoczynał w Krakowie, ale już od ćwierćwiecza występował w teatrach warszawskich: Narodowym, Ateneum, Powszechnym, Polskim. Wiązaliśmy jego nazwisko przede wszystkim z repertuarem klasycznym: Sułkowski w dramacie Żeromskiego, Wacław w „Zemście", Poeta w „Weselu", Konrad w „Wyzwoleniu", car w „Kordianie", Szczęsny w „Horszyńskim", Senator w „Dziadach". Odnosił sukcesy także w sztukach nowszego repertuaru – jako Delacroix w „Sprawie Dantona", Stroop w „Rozmowach z katem", kardynał inkwizytor w spektaklu „Ja, Michał z Montaigne".

Kino powierzało mu najczęściej role wodzów, menadżerów, oficerów, mężczyzn o dużym uroku osobistym, wytwornych, eleganckich. Debiutował rolą Tadka w „Ostatnim etapie", grał potem m.in. Stefana w „Pościgu", pilota Doronia w „Przeciwko bogom", Antoniego Sygietyńskiego w „Mansardzie", poruczника Nagrabę w „Nieznanym", księcia Józefa Poniatowskiego w „Popiołach", Piotra w „Czekam w Monte Carlo", Wiktora w „Jeziorze osobliwości", męża bohaterki w „Romansie Teresy Hennert", dyrektora w „Paciorkach jednego różańca". Grał w wielu widowiskach i serialach telewizyjnych, występował w filmach czechosłowackich i NRD-owskich.

Jedną z najlepszych swych kreacji stworzył w filmie „Rok pierwszy" Witolda Lesiewicza – w roli Łukasza Otryny, syna fornala, biorącego na siebie odpowiedzialność za wszystko co się dzieje w małym miasteczku. Już po wojnie i w swej zapalczywości nieraz przekraczającego miarę: jedna z najciekawszych postaci w polskim kinie.

Zmarł 6 kwietnia w Warszawie, mając lat 61.

POCHÓD PRZEZ CZTERDZIESTOLECIE

Rozmowa z KRZYSZTOFEM J. NOWAKIEM, zastępcą redaktora naczelnego Polskiej Kroniki Filmowej

W Wytwórni Filmów Dokumentalnych powstał dwudziestominutowy dokument „Warszawskie maje", zrealizowany przez Józefa Gębskiego na podstawie scenariusza Krzysztofa J. Nowaka. Film ten pokaże telewizja w przededniu Święta Pracy.

● Czy materiały nakręcone przez operatorów Polskiej Kroniki Filmowej w czasie czterdziestu powojennych pochodów pierwszomajowych w Warszawie wzbogacają wiedzę o dziejach PRL?

– Wspólnie z reżyserem Józefem Gębskim jesteśmy przekonani, że tak. Próba udowodnienia tego jest nasz film. Pierwszy pochód po wyzwoleniu odbył się w roku 1945, kiedy trwała jeszcze wojna, toczyły się zażarte walki w Berlinie. Ten pochód zaczął się na Placu Teatralnym i przeszedł Królewską i Marszałkowską, uprzątniętymi z gruzu ulicami wśród murów spalonej Warszawy. Dla mocniejszego podkreślenia, iż to święto odbywało się w czasie wojny, wykroczyliśmy poza materiały kronikalne, zapraszając przed kamerę jednego z żołnierzy dywizji im. Tadeusza Kościuszki, zdobywającej wówczas w Berlinie dom po domu. Mikołaj Troicki opowiada jak zawiesił biało-czerwoną flagę na górującej nad miastem Kolumnie Zwycięstwa – Siegeseule, symbolu pruskiej buty. Do zrobienia polskiej flagi wykorzystał materiał z czerwonych spadochronów, na których zrzucano zaopatrzenie dla broniących się w Berlinie oddziałów hitlerowskich.

● Już w 1946 roku w pochodzie pojawiła się delegacja Polaków z Ameryki.

– Gościmi warszawskich pochodów było wiele znanych postaci, m.in. legendarna przywódczyni hiszpańskich komunistów Dolores Ibárruri. Zmieniały się nie tylko trasy pochodów, ale i ich tło, w miarę jak postępowała odbudowa, a następnie rozbudowa Warszawy. Z Alei Jerozolimskich pochód przeniósł się na parterową Marszałkowską, która potem przeobraziła się w Ścianę Wschodnią, Centralne pochody odzwierciedlały zmiany nie tylko obyczajowości, strojów, ale również klimatu naszych przeżyć, celów i dążeń społecznych. Z wielkim rozmachem i entuzjazmem prezentowano osiągnięcia i projekty planu sześcioletniego, wieziono na platformach makiety Pałacu Kultury i Nauki, Marszałkowskiej Dzielnicy Mieszkaniowej, Nowej Huty. W pochodach jechały pierwsze warszawy wyprodukowane w FSO, pierwsze ciągniki z Ursusa i pierwsze ciężarówki ze Starachowic. Nie wszystkie śmiałe plany udało się zrealizować: w 1952 roku szli budowniczowie warszawskiego metra, nad którym pracę zarzucono na prawie trzydzieści lat. Reżyser Józef Gębski skoncentrował się przede wszystkim na pierwszych pochodach, w czasie których zmiany uwidoczniały się niemalże z roku na rok. Po pierwszym pochodzie po przełomie październikowym, kiedy wyczuwalny był przypływ entuzjazmu i społecznej energii, w sposób syntetyczny przypomina najważniejszy moment z pochodów odbywających się w czasach Gomułki. Podobnie postępuje przypominając lata siedemdziesiąte.

● Transparenty i hasła niesione w czasie pochodów odzwierciedlały często nastroje i nadzieje społeczne, dotyczące zarówno spraw międzynarodowych jak i krajowych. Nieodłączną cechą manifestacji były zawsze hasła wzywające do walki o pokój. Inny charakter miały hasła dotyczące zadań społecznych. Po wielkiej powodzi 1947 roku junacy nieśli wielki transparent „Brygady Służby Polsce budują wały ochronne nad Wisłą, Wartą i Odrą". A po locie pierwszego kosmonauty radzieckiego oglądamy hasło niesione przez młodzież „Dziś uczniem, jutro Gagarinem".

– Film ten jest swoistym przeglądem osiągnięć czterdziestolecia, skłaniającym do refleksji nad przebytą po wojnie drogą, nad jej etapami i osiągnięciami. Nie ograniczyliśmy się tylko do pochodów, przypomnieliśmy również towarzyszące im imprezy, zwłaszcza popularne w latach Sześciolatki zabawy ludowe na odbudowanym Rynku Mariensztackim i na MDM-ie. Dla oddania specyficznej atmosfery niektóre fragmenty kronik przypomniany wraz z dawnym komentarzem, czytanym przez lektorów w charakterystycznym dla owych czasów tonie.

Sądzimy, iż ze wzruszeniem obejrzą film nie tylko uczestnicy pochodów, ale i młodzi widzowie, dla których może to być ciekawa i pouczająca lekcja powojennej historii. Materiały archiwalne zmontowała Alfreda Czarnecka przy współpracy Jana Grabosia, stronę muzyczną opracowała Tatiana Kamińska, wykorzystując popularne melodie powojennych czasów, a komentarz napisał Włodzimierz Stępiński.

Rozmawiał BOGDAN ZAGROBA

ZA TYDZIEŃ

- HISTORIA ZAPISANA NA TAŚMIE: **rozmowa z Maciejem Sieńskim**
- **Spielberg dzieckiem podszyty:** E.T.
- ŁÓDZKIE WSPOMNIENIA: **o szkole filmowej, jej wychowankach i pedagogach, o tym jaka jest a jaka była mówią rektorzy – Jerzy Toeplitz i Henryk Kluba**
- **Tragiczny aktor z Paryża:** JEAN GABIN
- **Wokół Konfrontacji:** ESKIMOSCE JEST ZIMNO
- **Zmierzyć się z mitem:** powstaje filmowa SIEKIEREZADA
- **W „Kartkach z kalendarza"** POWRÓT FRANKENSTEINA
- **Film, który upaja jak szampan:** COTTON CLUB
- **Od jej śmierci minęły już trzy lata:** ROMY SCHNEIDER w portrecie na życzenie.

Manifestacje bezrobotnych w Warszawie w latach trzydziestych

„Na pierwszej linii" – tak nazywa się czteroczęściowy film o dziejach polskiego ruchu robotniczego, który zrealizował w „Czołówce" Edmund Zbigniew Szaniawski przy współpracy scenariuszowej Henryka Szpunara.

Przepustka do przyszłości

Z „Filmem" rozmawiają EDMUND ZBIGNIEW SZANIAWSKI I HENRYK SZPUNAR

● Cztery razy po trzydzieści minut. Jest to najobszerniejsza panorama polskiego ruchu robotniczego, który w 1982 roku, w rocznicę powstania partii „Proletariat" obchodził swoje stulecie. Nie jest to monografia całego stulecia, lecz pierwszych siedemdziesięciu lat. Film kończy się Kongresem Zjednoczeniowym w grudniu 1948 roku.

EDMUND ZBIGNIEW SZANIAWSKI: Z Henrykiem Szpunarem, współautorem scenariusza, uznaliśmy, iż powstanie Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej jest wydarzeniem przełomowym, o wielkiej doniosłości historycznej. Zamyka okres podziałów, a nawet ostrej rywalizacji między dwoma nurtami ruchu robotniczego, reformatorskim i rewolucyjnym. Dla jednych pierwszoplanową kwestią była walka o wyzwolenie narodowe, dla drugich o wyzwolenie społeczne. Zwolennicy taktyki rewolucyjnej wierzyli, iż niechybne zwycięstwo rewolucji europejskiej przyniesie wyzwolenie polskiego robotnika i polskiego chłopa. To był główny motyw polemiki Ludwika Waryńskiego z Bolesławem Limanowskim w Genewie na łamach czasopism „Równość" i „Przedświt" – przed wyruszeniem Waryńskiego do Warszawy, gdzie mimo śmiertelnego niebezpieczeństwa ze strony carskiej ochrany postanowił utworzyć Międzynarodową Socjalno-Rewolucyjną Partię „Proletariat".

● Dwa lata wcześniej, na procesie krakowskim Waryński powiedział: „Jest naród, który daleko więcej cierpi niż Polska. Są to proletariusze całego świata. O ich wyzwoleniu myśleć powinniśmy". Pierwsza polska partia rewolucyjna w swojej działalności agitacyjnej stawiała przede wszystkim na samookreślenie świadomości klasowej proletariatu, na jego polityczną i ideologiczną emancypację. Zdecydowanie odżegnywała się od tradycji powstańczej, która zdaniem proletariatczyków zabiła świadomość klasową. Liczyli natomiast na solidarność rewolucjonistów z innych krajów, przede wszystkim z Rosji, Niemiec, Anglii i Francji.

E.Z.SZ.: Najpierw Polacy byli wiernymi uczniami ruchu rewolucyjnego, przyswajali i popularyzowali marksizm, a potem sami wiele wnieśli do tego ruchu. Wystarczy wspomnieć nazwiska wybitnych dowódców Komuny Paryskiej, Jarosława Dąbrowskiego i Walerego Wróblewskiego. Ten drugi, dowódca jazdy Komuny, ocalił życie i był jednym z czołowych działaczy I Międzynarodówki. Natomiast duży wkład do dorobku II Międzynarodówki wniosły Róża Luksemburg i Cecylia Wojnarowska.

● Pierwsza część filmu obejmuje olbrzymi okres, od narodzin cywilizacji przemysłowej i proletariatu do końca pierwszej wojny i odzyskania niepodległości. Druga część – lata międzywojenne, trzecia – okres wojny i okupacji aż do pierwszego zjazdu PPR w 1945 roku, czwarta do Zjazdu Zjednoczeniowego w grudniu 1948 roku. Kolejne odcinki obejmują coraz krótsze etapy rozwoju polskiego ruchu robotniczego.

E.Z.SZ.: Każda z części ma inną dominantę. Pierwsza przypomina narodziny tego ruchu, różne próby, które na skutek terroru zaborców zamierają, żeby po pewnym czasie odrodzić się, często pod nowym szyldem. O ciągłości świadczą powtarzające się nazwiska działaczy, których nie zniechęciły kaźnie carskich więzień i syberyjskich zsyłek. W zasadzie pierwsza część zaczyna się od powstania „Proletariatu" w 1882 roku. Ale nie można zrozumieć tego wydarzenia bez przypomnienia faktów dość odległych w czasie i przestrzeni, mających jednak wpływ na powstanie tej partii. Bez rewolucji we Francji, bez sformułowanej przez Marksa i Engelsa wizji komunistycznej rewolucji, bez Komuny Paryskiej i bez polskich dramatów, przede wszystkim konsekwencji kolejnego przegranego

ciąg dalszy na str. 4

Manifestacja w 1918 roku po odzyskaniu niepodległości

CZERWONY SZTANDAR

CENTRALNY ORGAN KOMUNISTYCZNEJ PARTII POLSKI

MANIFEST DĄBROWSZCZAKOW DO LUDU POLSKIEGO.

ciąg dalszy ze str. 3

zrywu niepodległościowego, powstania styczniowego.

W następnych częściach ukazujemy, jak losy tego ruchu zlewają się z coraz bardziej skomplikowanymi losami narodu. Stopniowo ten ruch nie ogranicza się tylko do programów i agitacji, ale bierze na siebie odpowiedzialność za losy całego narodu, decyduje pod koniec wojny i po wyzwoleniu o wyborze socjalistycznej drogi rozwoju. Siłą rzeczy jego problemy są również problemami całego polskiego społeczeństwa.

● Walory filmu „Na pierwszej linii" tkwią również w przedstawieniu tego ruchu w ścisłym związku z europejskim ruchem rewolucyjnym, a także z dziejami naszego kontynentu i polskich ziem.

E.Z.SZ.: Bo polski ruch robotniczy był ściśle związany z kondycją Europy i polskiego społeczeństwa rozdartego przez trójkę zaborców. Czasami polska kwestia wpływała na poglądy przywódców europejskiego ruchu rewolucyjnego. Przecież I Międzynarodówkę powołano w 1864 roku w Londynie na mityngu zwołanym na znak solidarności z powstaniem styczniowym w Polsce. A na niektórych kongresach, pierwszej i drugiej Międzynarodówki, dochodziło do sporów między różnymi skrzydłami polskiego ruchu, co jest celem a co środkiem, wyzwolenie społeczne czy wyzwolenie narodowe. Skłoniło to niejednego przywódcę do rozważenia znaczenia kwestii narodowych w ruchu rewolucyjnym. Na zjeździe socjaldemokracji rosyjskiej w 1903 roku Lenin krytykował koncepcje przywódców SDKPiL z Różą Luksemburg na czele

Żołnierze Rewolucyjnego Pułku Czerwonej Warszawy (1917)

Lata trzydzieste – bezrobotni przed Urzędem Zatrudnienia

za nieuwzględnianie znaczenia narodowych dążeń ku niepodległości.

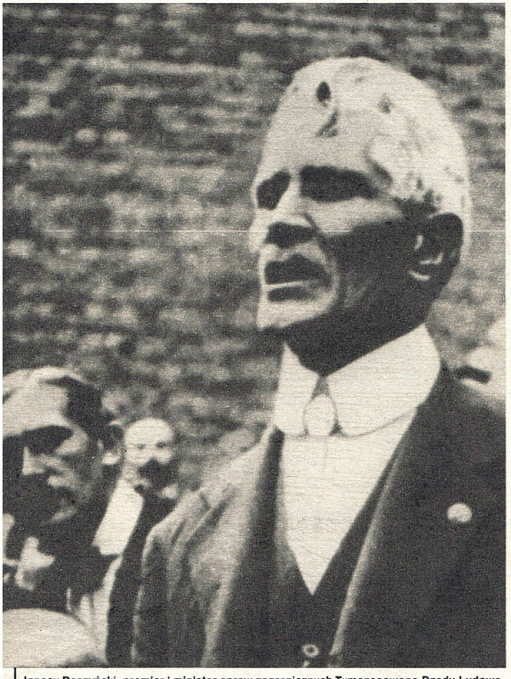
● Dość obszernie i niebanalnie przedstawiono wkład polskich działaczy w Rewolucję Październikową. Najbardziej szokuje, iż w owym czasie przebywało w Rosji ponad trzy miliony Polaków.

E.Z.SZ.: Kilka lat temu zrealizowałem na ten temat specjalny film „Udział Polaków w Rewolucji Październikowej". Byli wśród nich uwolnieni z kazamat i syberyjskich zsyłek więźniowie polityczni, najlepsza kadra polskiego ruchu robotniczego, członkowie SDKPiL i PPS. Do tego trzeba dodać starych proletariuszy i robotniczą młodzież z ewakuowanych z Królestwa fabryk, tysiące frontowych żołnierzy i postępową inteligencję. Tysiące włączyły się do pracy w aparacie nowego państwa, a prawie cała czołówka znalazła się we władzach partii bolszewików. Feliks Dzierżyński, Bronisław Wesołowski, Julian Marchlewski, to najbardziej znane nazwiska, ale było ich wielu nie tylko w Piotrogrodzie i Moskwie, lecz również w różnych częściach Rosji. Organizatorami Taurydzkiej Republiki Rad na Krymie, krwawo zdławionej przez oddziały interwencyjne, byli polscy rewolucjoniści: Antoni Słucki, Jan Tarwacki, Stanisław Nowosielski, a w Tadżykistanie kładł podwaliny pod nowy porządek Czesław Putowski, uczestnik rewolucji 1905 roku. Były też regularne oddziały, składające się głównie z Polaków, jak na przykład Zachodnia Dywizja Strzelecka, walcząca w obronie rewolucji na południu Rosji. Ileż postaci wielkich, a zarazem tragicznych można by przypomnieć. Przecież rewolucjoniści szli na śmierć na szubienicy na stokach Cytadeli Warszawskiej z uśmiechem na ustach, z wiarą w ostateczne zwycięstwo. Ludwik Janowicz, który pod znamiennym pseudonimem „Konrad" kierował „Proletariatem" po aresztowaniu Ludwika Waryńskiego i Stanisława Kunickiego, w liście napisanym w X Pawilonie życzył towarzyszom walki, aby doczekali chwili, kiedy czerwony sztandar pojawi się nad Pałacem Zimowym. Nie doczekał tej chwili: skazany na długoletnie więzienie w Szlisselburgu, skończył życie w obłędzie jak major Łukasiński.

● Film „Na pierwszej linii" pokazuje fakty historyczne, stara się opowiadać o nich w sposób popularny, interesujący dla młodego widza.

H.SZ.: Bardzo się o to staraliśmy. Dość długo przygotowywaliśmy się do realizacji tego filmu. W pierwotnej wersji

Kara chłosty w więzieniu na Syberii



Ignacy Daszyński, premier i minister spraw zagranicznych Tymczasowego Rządu Ludowego w Lublinie (1918)

miał to być jednoczęściowy film godzinny. Ale po zapoznaniu się z materiałami, po przeprowadzeniu dokumentacji historycznej, ikonograficznej i filmowej, zdaliśmy sobie sprawę, iż nie da się zawrzeć dziejów tego ruchu w godzinnym filmie bez rażących skrótów i uproszczeń. Powstało już wiele filmów poświęconych niektórym epizodom i bohaterom ruchu robotniczego, nie było jednak filmu syntetycznego, przedstawiającego jeśli nie dzieje całego ruchu, to przynajmniej jego większy fragment. Na dodatek nie napisano dotąd syntetycznej, przystępnej monografii tego ruchu. Szukaliśmy więc jakiejś nowej formuły, która pozwoliłaby przypomnieć nie tylko fakty historyczne, lecz także ich klimat, atmosferę. Z pamiętników i listów, ze wspomnień i refleksji, wybraliśmy najciekawsze myśli świadczące o wielkiej pracy umysłu, o intensywności marzeń i wielkiej woli działania, mimo carskich kaźni. Rozważaliśmy nawet możliwości stworzenia inscenizowanego dokumentu: aktorzy mówiliby te słowa w którymś z symbolicznych miejsc, powiedzmy na Stokach

Powitanie grupy polskich komunistów w Moskwie (1923)

Naczelnik więzienia w Łodzi z aresztowanymi w 1905 roku

Cytadeli, przy Bramie Straceń. Ale oczekiwano od nas filmu nie tylko pobudzającego emocje, lecz po kronikarsku przypominającego fakty. Ostatecznie rzecz cała przybrała kształt filmowej monografii historycznej, w której staraliśmy się przekazać również nasze emocje. Podkreślam, iż chodziło nam nie o monografię naukową, lecz filmową, z konieczności impresyjną. Chciałbym dodać, że autorem komentarza do dwóch pierwszych części filmu jest Wacław Strzelecki, a do trzeciej i czwartej Maciej Janisławski.

● W filmie zastosowane zostały różne środki wyrazu, ikonografia, zdjęcia, taśmy filmowe, plakaty, ulotki, gazety. Są to typowe materiały realizatora dokumentalnych filmów historycznych. Ale można w nim znaleźć również cytaty z filmów fabularnych, np. kadry z „Października" Siergieja Eisensteina, a nawet sekwencje animowane, podkreślające w sposób umowny, nawet symboliczny, pewne wydarzenia.

E.Z.SZ.: Sekwencje te, wykonane przez znanego twórcę filmów animowanych Krzysztofa Dębowskiego, służą nie tylko do podkreślenia niektórych wydarzeń, ale również przez swoją agresywną, pulsującą formę, mają oddziaływać na podświadomość widzów. Ożywiona grafika ma wpłynąć na ożywienie, mobilizację percepcji, na wywołanie emocji. Podobną funkcję pełni wirażowanie w „gorącym", purpurowym kolorze. Operuję jak w kolazu różnorodnym tworzywem, wybranym z innych dzieł i dokumentów. Chciałbym też podkreślić, iż z Jackiem Prosińskim robiliśmy zdjęcia filmowe w kilku miejscach, w Trewirze, w domu, w którym urodził się Karol Marks, w Londynie, gdzie znalazł schronienie pod opiekuńczymi skrzydłami Fryderyka Engelsa, w Irkucku i nad Bajkałem, gdzie znaleźliśmy ślady wielkiej pracy Polaków-zesłańców. A także w X Pawilonie i przy Bramie Straceń Cytadeli Warszawskiej. Słowem robiliśmy wszystko, aby powstał film, który przybliży losy polskiej rewolucji współczesnemu widzowi. Przyświecało mi zdanie Fryderyka Engelsa, które wykorzystałem jako motto całego filmu: „...młodym dobrze się robi, gdy im się przypomina dawny ruch proletariacki, w przeciwnym razie sądzą, że wszystko zawdzięczają tylko sobie".

● Jak film „Na pierwszej linii" ma być rozpowszechniany?

– Powstał na zamówienie Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego i przeznaczony jest przede wszystkim do wyświetlania w sieci kin wojskowych. Ale rozważana jest obecnie możliwość rozszerzenia jego rozpowszechniania na inne środowiska, dla celów szkolenia partyjnego i wychowania politycznego.

Rozmawiał
BOGDAN
ZAGROBA

KAŻDA RO

Małgorzata Potocka jest nie tylko aktorką (30 ról na dużym i małym ekranie), ale także reżyserką filmów o sztuce i fotografowaniu, które sama uprawia (liczne wystawy w Europie). Wkrótce obejrzymy ją w spektaklu TV „Gniazdo głuszca", występuje także w filmie „Ognisty Anioł".

● Czy nie żal pani kilku lat pustych, bez aktorskich zadań, choć wypełnia je twórczość innego rodzaju?

– Nie, bo żaden rok nie był dla mnie pusty. Wbrew pozorom nie tylko obecność na ekranie świadczy o twórczym rozwoju aktora. Przez ten czas robiłam wiele rzeczy, które dały mi więcej jako aktorce, niż poprzednie, początkowe lata, w których nie schodziłam z ekranu.

● Czy aktorski dorobek w ciągu 17 lat w filmie uważa pani za pełny?

– Gdyby doliczyć „Awanturę o Basię" Marii Kaniewskiej, w której zagrałam mając 6 lat, to lat spędzonych w filmie byłoby dwadzieścia... Ale odczuwam niedosyt, dni zmieniają się w minuty, zawsze uważam, że mogłabym zrobić jeszcze więcej, gdyby nie różne okoliczności. Nie przywiązuję się do rzeczy zrobionych, nie rozpamiętuję, nawet odsuwam je od siebie. Mam wrażenie, że jeszcze nic nie zrobiłam, że wszystko jest ciągle przede mną. Czuję się jak z zapainikiem wciąż gotowym do wybuchu, dlatego biegnę, biegnę, biegnę... Dlatego zrezygnowałam z niedziel, świąt i wakacji, żal mi każdej chwili, kiedy jestem zmęczona, albo mniej skoncentrowana.

● Zabrakło pani roli-fajerwerku, na której opierałby się cały film?

– Mogę powiedzieć, że jestem w szczęśliwej sytuacji, bo nie mam tego za sobą, lecz ciągle przed sobą. Pozwala mi to z radością i nadzieją czekać na każdą rolę, na każdy film i wierzyć, że jest to dopiero prolog.

● Jakie postaci grała pani dotychczas?

– Mam za sobą całą galerię bohaterek narodowych, dzielnych dziewcząt, kilka wielkich dam, parę współczesnych studentek. A tymczasem takiej Małgorzaty Potockiej już dawno nie ma. Tamten okres uważam za zamknięty i nie myślę go kontynuować. Ostatnie parę lat i zdarzenia, które im towarzyszyły, rozwinęły mnie, poszerzyły moją świadomość artystyczną.

● Czy miała pani możliwości wyboru roli, filmu, reżysera?

– Ta możliwość istnieje zawsze, nigdy nie byłam zmuszona do zagrania czegokolwiek, zmienia się tylko ilość propozycji. Niewielu jest u nas aktorów, na których biurkach leżą stosy scenariuszy.

● Do filmu weszła pani prawie przebojem, demonstrując prawdziwy „charakterek" na planie filmu „Awantura o Basię"...

– „Charakterek" nadal mi pozostał, mój mąż twierdzi, że jeszcze się zaostrzył...

● Kto przyczynił się do tego, że została pani aktorką?

– Wpłynęła na to atmosfera, w której się wychowywałam. Konieczność studiów aktorskich była wynikiem profesjonalnego podejścia do tego, co chciałam robić.

● Dziewczyna ze wsi zabitej deskami w filmie Andrzeja Wajdy „Wszystko na sprzedaż" nie miała nic wspólnego z panią. Skąd środki aktorskie, pomysł na tę postać, do dziś zapamiętaną przez wszystkich, którzy film oglądali?

– Wbrew pozorom ta dziewczyna miała wtedy wiele ze mną wspólnego – przede wszystkim pragnienie bycia aktorką. Środki zawsze się znajdą, jeżeli ktoś umie je wyegzekwować i stworzyć korzystną aurę dla ich uzyskania. Proszę nie zapominać, jak wspaniali ludzie otaczali mnie wtedy na planie...

● Była pani chyba pod wpływem swoich ekranowych partnerek: Beaty Tyszkiewicz i Elżbiety Czyżewskiej . Co z niego do dziś pozostało?

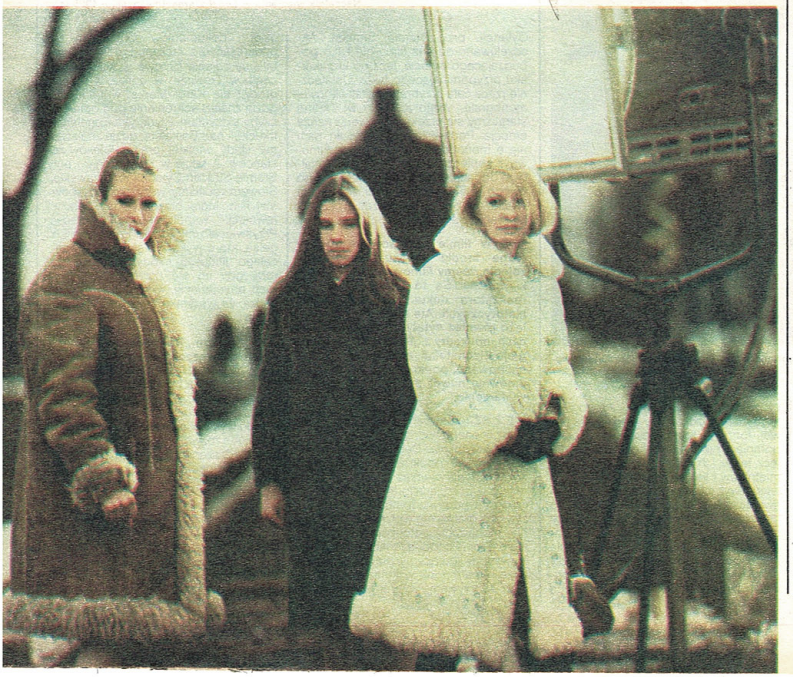
– Nieustanna fascynacja Elżbietą Czyżewską i wielka miłość do Beaty Tyszkiewicz, która wciąż jest mi bliska. Przez wiele lat nie widziałam Elżbiety, a jest to, moim zdaniem, aktorka nie wykorzystana. Nie mamy dzisiaj gwiazdy tej klasy.

● Do szkoły aktorskiej przybyła pani z rolami filmowymi...

– Co utrudniało studia, bo w jakimś sensie byłam już ukształtowana. Nie liczyłam, że ktoś mi coś podpowie, liczyłam tylko na siebie. Szkoła to był czas na ćwiczenia, okres, w którym wolno jeszcze popełniać błędy.

● Kiedy podjęła pani decyzję o rozpoczęciu studiów reżyserskich?

W „Hubalu"



W filmie „Wszystko na sprzedaż" z Beatą Tyszkiewicz i Elżbietą Czyżewską

– Pierwszy rok reżyserii studiowałam będąc na IV roku wydziału aktorskiego. Zdecydowałam się dlatego, że film w ogóle był moją pasją, chciałam poznać wszystkie jego elementy. Myślę, że to również wzbogaciło moją świadomość aktorską.

● Jakie filmy zrealizowała już pani samodzielnie?

– Parę filmów krótkometrażowych,

_A JEST PRZEŻYCIEM

niektóre można definiować jako „kino autorskie". Zrealizowałam też parę filmów o sztuce współczesnej w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi.

● Czy to przygotowanie do filmu fabularnego?

– Tak, to etap, po którym chcę przystąpić do realizacji fabuły. Mam przygotowane trzy własne scenariusze i myślę, że już wkrótce się do tego zabiorę. Muszę jeszcze skończyć film poświęcony światowej kolekcji sztuki nowoczesnej ofiarowanej w darze dla muzeum w Skopje po trzęsieniu ziemi w 1963 roku.

● Zajmuje się pani także fotografią?

– Najdłużej – dłużej niż aktorstwem i wszystkim innym. Z upływem czasu zmieniły się moje zainteresowania i obecnie fotografia służy mi głównie jako materiał do poznania samej siebie i określania swego sposobu widzenia świata. Ma to dla mnie duże znaczenie, bo wpływa na współpracę z operatorem, która jest dla mnie bardzo ważna.

● Z wystawami fotograficznymi odwiedziła pani większość krajów Europy Zachodniej...

– We wschodniej Europie również je pokazywałam. Dla ludzi zajmujących się twórczością niezbędna jest wymiana doświadczeń z artystami innych krajów, wywodzących się z innej tradycji kulturowej. Zafascynowały mnie Chiny, doświadczenia stamtąd wyniesione pozwoliły mi zajrzeć w głąb siebie, skupić się, dostrzec swoje predyspozycje.

● Niedawno powróciła pani na plan telewizyjny i filmowy. Główna rola w widowisku telewizyjnym, ciekawe zadanie w najnowszym filmie Macieja Wojtyszki... Ale czy tego nie za mało jak na aktorkę o pani doświadczeniu i talencie?

– Czyja to wina? Gdybym znała winnych, sprawiłabym im solidne lanie, ponieważ czas ucieka, a ja naprawdę jestem zdolna! W sztuce TV „Gniazdo głuszca" w reżyserii Tadeusza Junaka zagrałam rolę dziennikarki. Obecnie gram mikroskopijną rólkę w filmie, w którym chciałabym zagrać dużą rolę, bo są tam wspaniali partnerzy. Jest to „Ognisty Anioł" Macieja Wojtyszki. Właśnie ten reżyser odważył się przełamać moje dotychczasowe emploi, angażując mnie wcześniej do filmu w koprodukcji polsko-austriackiej „Księżycowa droga". Zagrałam tam kilka postaci: od czarownicy z gołym biustem do manekina. Dziś wiem, że w jego filmach mogę zagrać każdą rolę. Nieprawda, że pamięta się tylko główne role. Wiele osób dziwi się, że grywam epizody. A dla mnie nigdy nie miało to znaczenia, najważniejsza jest jakość roli, dlatego epizodyczna postać czarownicy, a teraz siostry zakonnej, przynosi mi więcej radości, niż główna rola w długim serialu TV. Nie czuję się niedowartościowana, nie jestem zazdrosna i rozgoryczona, przecież robię tak wiele fascynujących mnie rzeczy, które przynoszą mi wielką satysfakcję. I mogę traktować aktorstwo z wielką miłością, nie muszę grać za karę, z konieczności. Dlatego traktuję to z wielką powagą i pokorą. Najmniejsza rola jest dla mnie wielkim przeżyciem i całkowicie się jej oddaję.

● Co teraz najbardziej panią absorbuje?

– Znalezienie w mieszkaniu jeszcze jakiegoś wolnego miejsca na upychanie wymyślnych sukien, przedziwnych rekwizytów, okularów, pantofli i torebek, które zbieram nie tylko z myślą o sobie, ale dla wszystkich moich przyjaciółek-aktorek, którym mogłyby się przydać. Tak naprawdę to kończę duży scenariusz oparty na wątkach autobiograficznych.

● Bulwersowała pani otoczenie różnokolorowymi włosami i wymyślnymi strojami, ale to już dziś się opatrzyło...

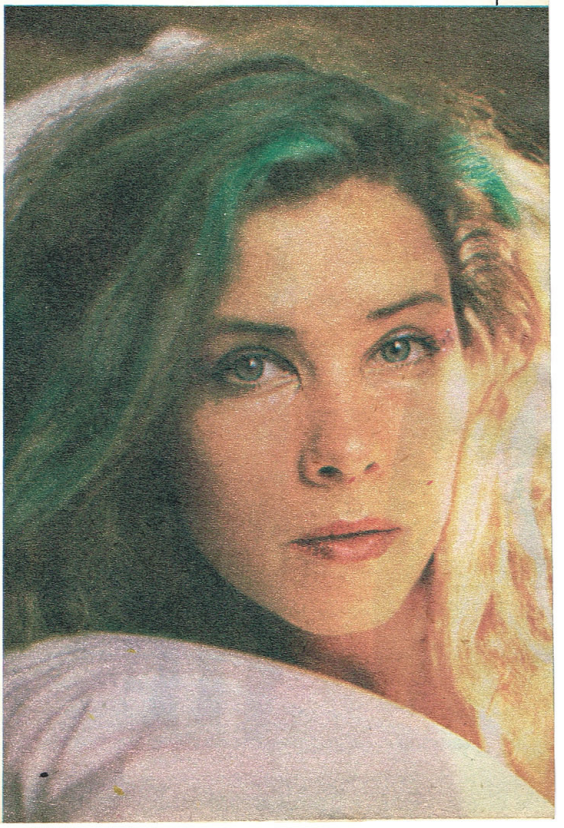
– Zaszokowało pana, że nie mam już niebieskich włosów? Mnie zaszokowało, kiedy zmyłam farbę i zobaczyłam, że mam tak dużo siwych włosów. Myślę, że ten mój „image" był kolejnym etapem do czegoś innego. Nigdy nie przywiązywałam się do żadnej mody, wybierając elementy, które poprawiają mi samopoczucie. Mieszam je tworząc własne kombinacje i czasami lubię, gdy ludzie na mój widok stukają się w czoło. Tak mało jest w nas żartu na co dzień, a trzeba mieć dystans do tego, co dzieje się wokół i do siebie samej. Może więc czasami warto trochę zakpić?

Rozmawiał
BOHDAN GADOMSKI

Fot. R. Pajchel

W „Księżycowej drodze" Fot. R. Sumik

Fot. J. Troszczyński



Bez cukierków

NIE BRALIŚMY ŚLUBU W CERKWI

NAS WIENCZALI NIE W CERKWI. Reżyseria: Boris Tokariew. Wykonawcy: Aleksander Galibin, Natalia Wawiłowa, Piotr Wieljaminow, Aleksiej Żarkow, Galina Polskich i inni. ZSRR, 1982

W podglebiu historii, którą opowiada debiutancki film aktora Borisa Tokariewa, tkwią niemałe zasoby ideałów i ambicji, myśli, uczuć i doświadczeń ludzkich. Powaga tworzywa daje o sobie znać od momentu, gdy widz pojmuje, że bohaterami filmu są narodnicy, środowisko, które ma nie tylko swoją historię, ale i swoją legendę, utrwaloną w powieści, poezji, filmie. Autorzy zaznaczają zresztą, że przedstawili bohaterów autentycznych, którzy w końcu lat siedemdziesiątych ubiegłego wieku zasiedli na ławie oskarżonych w tzw. procesie stu dziewięćdziesięciu trzech, zakończonym skazaniem wielu z nich na długoletnią katorgę. Kontrast między szlachetnymi ideałami owych młodych rewolucjonistów i ich następców a metodami terroru, stosowanymi przez skrajne odłamy ruchu, zabarwił już tragizmem niejeden utwór literacki.

Jednak film Tokariewa z całą ostentacją pomija tę problematykę, zadawalając się powierzchownym opisem środowiska młodych zapaleńców jednej z petersburskich komun narodnickich, w kłębach papierosowego dymu wiodących gorące spory i ostrzących miecze do walki z caratem. Twórców zdaje się całkowicie absorbować jakby marginesowa historia wyciągnięcia z rodzicielskiego domu młodziutkiej Łarisy, córki popa z małego miasteczka, która buntując się przeciw marazmowi otoczenia zapragnęła oddać skarby swej naiwnej i wrażliwej duszy służbie narodnickiej idei.

I tu znowu materia filmu zdaje się gęstnieć: cała intryga, poczęta wśród sporów w komunie, opiera się wszak na zasadzie „cel uświęca środki", a owym środkiem ma być bezwzględnie stosowane kłamstwo. Przystojny Siergiej Siniegub ma na polecenie organizacji pojechać do miasteczka, zdobyć zaufanie rodziców dziewczyny, zawrzeć z nią fikcyjny ślub i jako fikcyjną żonę przywieźć do petersburskiej komuny. Siergiej buntuje się w pierwszej chwili, przypominając, że kłamstwo – nawet w najszlachetniejszym celu – niszczy duszę kłamiącego, jednak jego odruchowy sprzeciw nie ostoi się wobec zdecydowania przyjaciół.

Byłaby to więc moralnie śliska, podszyta swoistym okrucieństwem historia elokwentnego młodzieńca ze stolicy, który – wsparty solidarnie przez rzekomą wybrankę serca – odnosi łatwy triumf nad poczciwym i po swojemu zatroskanym o córkę popem, jego żoną i zakompleksionym małomiasteczkowym sędzią starającym się o względy Łarisy. Powtórzmy: byłaby – gdyby nie konwencja, jaką posłużył się w swym filmie reżyser.

Otóż całą tę historię oglądamy jak gdyby z dystansu, z odległości, z której początek i koniec wydają się blisko siebie, szczegóły tracą znaczenie, maleją i bledną, a na pierwszy plan wydobywają się nie tyle perypetie Siergieja i Łarisy, ile motywy ich stów i czynów, sens ich działań, meandry ich losu.

Sprzyja takiej koncepcji muzyka filmu „Nie braliśmy ślubu w cerkwi". Stare rosyjskie romanse, a przede wszystkim pieśń Okudżawy i Szwarca, będąca motywem przewodnim opowieści, wzmacniają u widza wrażenie oddalenia, rozmiękczenia konturów wydarzeń, uwypuklają raczej ich ton niż kształt. Wzmacniają ów efekt także zdjęcia. Płaskie „żywe obrazy", w których króluje symetria – pejzaż z białą cerkiewką, stawem i dźwigającą wiadra wieśniaczką w chuście, chłopska gromada przy pracy na zielonej leśnej polanie, rozkrzyczane bose wyrostki w pościgu za pociągiem, zalane słońcem senne rozlewiska lub ukwiecone łąki – sąsiadują tu ze zmysłowym, często wyolbrzymionym, nieraz kontrapunktowo użytym detalem: złocisty samowar w jadalni u popa, soczysta czerwień truskawek rzucająca się w oczy w scenie rozmowy Siergieja z młodym sędzią, opasłe cebry z wodą pozostawione w obejściu. Te stylizowane obrazy przyrody, wnętrz, przedmiotów każą myśleć raczej o malarstwie niż o rzeczywistości, o miejscach, których już nie ma, o klimatach, które rozproszył czas.

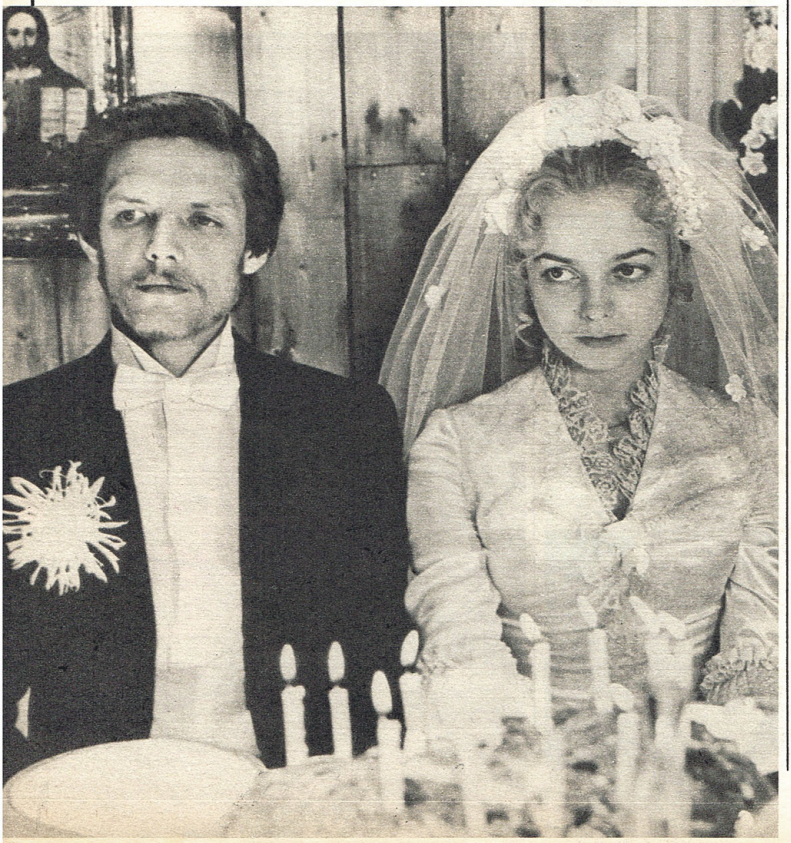
Wreszcie – najbardziej ryzykowny zabieg: umowne, alegoryczne postaci, niby drogowskazy na rozstajnych drogach sugerujące widzowi kierunek biegu wydarzeń, wskazujące nadrzędny sens obrazów, ostrzegające przed pochopnym, doraźnym osądem stów, czynów, sytuacji. Oto piękna dziewczyna, jedna z kilku dziewcząt w komunie, ale jakoś inna: długowłosa, zadumana, o ogromnych mądrych oczach, z twarzą rozjaśnioną dobrym uśmiechem, z mandoliną w rękach, jedna z nich – powtarzam – a jakby duchem nieobecna w tym gronie. Kim jest? Uosobieniem miłości, losem, reliktem chóru greckiej tragedii? W oknie kamienicy z naprzeciwka pojawia się nagle stara kobeta, niecierpliwie rozrywająca palcami czyjś starannie opieczętowany list: symbol rozłąki, ó której słyszymy w pieśni Okudżawy? Kiedy podczas ślubu młodych w cerkwi zazdrosny sędzia otrzymuje urzędowe pismo, zawierające prawdziwe informacje o Siergieju i jakby tknięty nagłym impulsem, nie otwierając koperty drze ją na drobne kawałki – kamera pokazuje wspartego na kosturze wędrowca w długiej, zgrzebnej szacie, odchodzącego śpiesznie w dal, jakby spełnił już swoją tajemniczą misję.

Dzięki wszystkim tym zabiegom reżyser zapewnia opowieści wymiar poetycki, syntetyczny. Bohaterowie wprowadzają w błąd otoczenie, fałszują listy i podpisy, nie cofają się przed krzywoprzysięstwem nawet w obliczu ołtarza, ale ów niedobry start jawi się nam w tej konwencji jako zaledwie fragment ich życiowej drogi, naznaczonej buntem w imię wolności i sprawiedliwości, drogi wśród zasadzek, potknięć i błędów, za które zapłacą niepokojem sumień. Z matni fałszywych słów i gestów wyplączą się ostatecznie – zgodnie z historyczną prawdą – za sprawą uczucia i jak informują końcowe napisy filmu, Łarisa dobrowolnie powędruje za Siergiejem na katorgę, gdzie mu będzie wiernie towarzyszyć aż do śmierci.

O wszystkim decyduje więc miłość. Melodramat? Niekoniecznie. Owo spojrzenie z daleka, do którego zachęca nas reżyser, spojrzenie – w istocie refleksyjne – sprawia, że nie utożsamiamy się do końca z Siergiejem i Łarisą, nie przeżywamy zastępczo ich losów, co z reguły się trafia podczas oglądania melodramatu. Patrząc – rozważamy, przejmując się – pozostajemy na zewnątrz akcji, chłonąc smutny urok filmu – nie czujemy się przezeń uwodzeni.

Miłość bez cukierków: czego chcieć więcej od filmowego romansu?

WACŁAW ŚWIEŻYŃSKI



Zaglądanie w sny

„Sny i marzenia" to utrzymany w tonie nieco gorzkiej komedii autorski debiut absolwentów reżyserii łódzkiej PWSFTviT Pawła Pitery i Janusza Petelskiego. Film jest dwunowelowy i połączony luźno: w finale opowiadania „Sen o Violetcie" wchodzimy z bohaterem do studia telewizyjnego; od telewizyjnego programu zaczyna się następna opowieść, „Do widzenia kochani". Oba te utwory łączy jednak pewien wspólny zamysł dający się odczytać w tytule: to chęć wejrzenia w sferę intymną, w obszar ludzkich snów i marzeń, na indywidualną miarę oczywiście.

Pierwszy sen, w noweli Pitery, śni konserwator urządzeń hydraulicznych na wiślanej barce, Jan Karolak. To sen liryczno-sentymentalny, sen o gwieździe i zarazem kwintesencji kobiecości – Violetcie Villas. Drobny i raczej już nie chłopięcy Karolak wbrew gderającej mamusi śni swój piękny sen wytrwale i radośnie. Jest szczęśliwy. To w tej sferze mieści się jego życiowy sukces, wszystko co go spotyka w planie realnym ma znaczenie drugorzędne, przeszkadza właściwie. Ci wszyscy ludzie, którzy czegoś od niego chcą, są natrętami. Czynią mu krzywdę, wypychają go z krainy kojących marzeń nie oferując w zamian nic satysfakcjonującego. Jak na komedię to obrona indywidualizmu niesłychanie dramatyczna, a wysnuta subtelnie i bez bicia w bębny. Rzeczywistość otaczająca jednostkę podsuwa trop marzeń – i zarazem pragnie nimi administrować. Z tej konfiguracji jedyne wyjście musi być opatrzone napisem: osobista klęska.

Pitera–autor scenariusza swym debiutanckim filmem chce widzom powiedzieć coś ważnego, Pitera–reżyser nie ustaje w wysiłkach, by to przesłanie wytłumić. Daje się bowiem uwieść odtwórcy roli Karolaka, Januszowi Kłosińskiemu, aktorowi niezawodowemu, naturszczykowi, jak to się przyjęło określać. Naturszczyk jak wiadomo nie zagra, ale jest, i im bardziej jest oryginalny, tym szersze możliwości budowania rozmaitych sytuacji z jego udziałem. Ze „Snu o Violetcie" wprost tryska reżyserska radość operowania takim bohaterem, reżyser ogrywa go niemal jak kobietę z brodą-cud natury. Nieodparcie śmieszny jest Karolak jako amant, jako piszący robotnik, nad którym cmokają spece od kultury, jako wicedyrektor, itd. Można by go długo jeszcze przestawiać i plasować to tu, to tam, aż już zupełnie zatraci człowieczeństwo, stanie się elementem scenograficznym – ku uciesze gawiedzi. Ten typ igrzysk zawsze miał zwolenników, bezsprzecznie, ale wychodząc im naprzeciw reżyser zadaje swemu scenariuszowi druzgocący cios; pod naporem rodzajowości i manipulacyjnej zabawy kruszy się i rozmywa szlachetna myśl przewodnia a końcowy efekt wydaje się moralnie dwuznaczny. Wybierając drogę Marka Piwowskiego reżyser mógł się przekonać, jak bardzo trudno jest sięgnąć intelektualnego poziomu „Rejsu".

Bohater drugiej noweli, „Do widzenia, kochani" to profesor Adam Salwa, nomen omen nadzieja polskiej medycyny. Profesor właśnie sposobi się do odlotu za ocean, by tam przez rok prowadzić obiecujące badania. Odjeżdża w sławie i chwale pozostawiając grupkę bliskich zasmuconych nieco perspektywą tak długiego rozstania, ale też i nie pogrążonych w rozpaczy, bo wydarzenie to dla niektórych jest bardzo korzystne. Za chwilę poznamy ich marzenia, dążenia, uczucia.

Janusz Petelski zbudował w swym scenariuszu pole gry, której głównymi zasadami są pazerność, koniunkturalizm, brak lojalności. Jeden ruch burzy wdzięczną fasadę, obnaża prawdy kłócące się z jej harmonią. Rodzina początkowo jawiąca się jako monolit, zostaje zatomizowana. Jej zwartość, wzajemne uczucia, więzi – to iluzja. Jedyna prawdziwa więź to związek z układem gwarantującym status i dobra materialne. Tylko ta więź jest naprawdę cenna. Tę mało krzepiącą konstatację wywodzi reżyser sprawnie i jasno, pewną ręką prowadząc aktorów zdolnych ze skromnego materiału zbudować przekonywające sylwetki bohaterów. Ale „Do widzenia, kochani" to konstrukcja niejako modelowa, o czym przesądziły zapewne skromne ramy debiutu. Odkrywając duchowość swoich bohaterów reżyser nie mówi o otaczającym nas świecie niczego nowego, niczego, czego byśmy już nie wiedzieli, poruszamy się po terenie nieźle już przez kino rozpoznanym. Dopiero ostatnia scena filmu nadaje całości złowieszczy walor: ta cała krzątanina w mrowisku jest projekcją wyobraźni odlatującego Salwy, kochającego brata, stryja i przełożonego, który za liryczną fasadą zawsze widział ludzi i sprawy takimi, jakimi były naprawdę i przez całe lata bezbłędnie grał w tę grę pozorów pielęgnując układ najwyraźniej i jemu odpowiadający. Jest więc Salwa częścią tego systemu. Wiedza, jaką ma o innych, nie jest przesycona bólem humanisty, lecz płynie z niej satysfakcja gracza, który siada do gry skupiwszy w ręku najwięcej atutów.

Jaki wzruszająco naiwny i ciepły wydaje się kolorowy sen Karolaka wobec tego chłodnego, drapieżnego snu o grze ludźmi. I tak oto wygląda w filmie Pitery i Petelskiego panorama naszych snów. Trochę trudno śmiać się, a płakać na komedii nie wypada.

ELŻBIETA DOLIŃSKA

SNY I MARZENIA

SEN O VIOLETCIE. Reżyseria: Paweł Pitera. Wykonawcy: Alfred Freudenheim, Janusz Kłosiński, Stanisław Manturzewski, Violetta Villas i inni. DO WIDZENIA, KOCHANI. Reżyseria: Janusz Petelski, Wykonawcy: Magdalena Gniazdowska, Andrzej Karolak, Helena Kowalczykowa, Piotr Machalica i inni. Polska, 1983

Chcą oglądać tylko filmy rozrywkowe

„Katastrofa w Gibraltarze"

Publikujemy wystąpienie na krajowej naradzie środowiska filmowego, zorganizowanej w marcu br. w ramach dyskusji poprzedzającej XIX Plenum KC PZPR o problemach inteligencji.

OSKAR SOBAŃSKI

Ratujmy kulturę filmową

Problemy kultury filmowej urastają dziś do rangi pierwszoplanowych, choć przez wielu traktowane są nadal jako marginesowe. W szerszym aspekcie bowiem są to problemy widowni kinowej, a widz jest ostatecznym powodem zarówno produkowania, jak i rozpowszechniania filmów, niezależnie od tego, czy chce się na nich po prostu zarobić, czy też za ich pomocą wpłynąć na opinię i postawy społeczeństwa.

Stan widowni filmowej w Polsce jest zły i nieustannie się pogarsza.

Różne złudne objawy, takie jak chwilowy wzrost frekwencji w kinach i poprawa ich ekonomicznego bilansu w latach 1982–1984, mogą zmylić, jeśli się nie wniknie w istotę rzeczy. Oto przy ogromnym wzroście frekwencji na filmach najpopularniejszych, ale dostownie na kilkunastu w ciągu roku, następił jednocześnie gwałtowny jej spadek na wszystkich filmach pozostałych. Spadek tak głęboki, że można by mówić wręcz o zanegowaniu przez widownię sensu pokazywania jej czegokolwiek innego, niż najprościej pojęta rozrywka.

Przykład wstrząsający: realizowany w ciągu paru lat ogromnym kosztem 115 milionów złotych film „Katastrofa w Gibraltarze" w ciągu czterech miesięcy przyciąga do kina zaledwie ćwierć miliona widzów, podczas gdy jakże prymitywny obraz rozrywkowy „Thais" ma w tym samym czasie półtora miliona widzów. Niech nikt mi nie wmawia, że tak istotnym handicapem było tu nazwisko reżysera; dla przeciętnego widza nie ma to żadnego znaczenia, a film dotyczy przecież wydarzenia niezwykle ważnego, mówi o historii uczonej w szkole, jest dramatyczny i lepiej niż poprawnie zrealizowany. Toż nawet filmy dużo skromniejsze i o mniej ważnych wydarzeniach naszej historii opowiadające, jeszcze niedawno temu miały w kinach doskonałą frekwencję: „Akcja pod Arsenałem" – 1.600 tys. widzów, „... gdziekolwiek jesteś, panie Prezydencie" – 1 mln widzów. Nawet słabiutki „Biały mazur" miał 700 tys. widzów.

Spadek frekwencji obserwuje się na wszystkich filmach „poważnych", polskich, z krajów socjalistycznych i zachodnich.

Cóż jest tego przyczyną?

Nie porywam się na udzielenie wyczerpującej odpowiedzi na to dramatyczne pytanie, ale pozwolę sobie podać kilka obserwacji opartych na 30-letniej praktyce pracy z polskim widzem.

Uważam, że zasadniczą przyczyną tej katastrofy jest upadek kultury filmowej w Polsce, jaki miał miejsce w ostatnich (mniej więcej) sześciu latach. Przez określenie „kultura filmowa" rozumiem przy tym zespół uwarunkowań psychicznych pozwalających widzowi akceptować filmy o rozmaitej skali trudności i o rozmaitych treściach, czerpiąc z nich światomie intelektualny pożytek i emocjonalną satysfakcję.

W latach pięćdziesiątych takich widzów było bardzo niewielu. Przez kilkanaście lat pracowały nad zwiększeniem ich liczby dyskusyjne kluby filmowe, wspierane przez krytykę filmową. Pod naciskiem rosnącej masy świadomych kinomanów i po kampanii prasowej, administracja kinematografii poczuła się na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zobowiązana do stworzenia pewnego skromnego zaplecza materialnego dla społecznego ruchu szerzenia kultury filmowej. Powstał nieliczny ilościowo, ale wartościowy repertuar klubowy. Powstały także enklawy wartościowego repertuaru w sieci kinowej, w postaci tzw. kin studyjnych. W późnych latach sześćdziesiątych ZMS z rozmachem zainicjował nieco fasadową, ale jakże pożyteczną akcję „Z filmem na ty". Rozpoczęta się długa praca nad wprowadzaniem filmu do szkoły. Wychowane w DKF-ach pokolenie entuzjastów kina zaczęło działać na wielu polach kultury, zmieniając atmosferę wokół filmu artystycznego. Wytworzyła się dość liczna, licząca ok. 250 do 300 tys. widzów widownia, na którą zawsze można było liczyć. W końcu na tej żyznej glebie powstała filmologia uniwersytecka. W latach siedemdziesiątych mieliśmy bogate i urozmaicone życie – nazwijmy to – pozakinowe.

Kryzys, który w całej pełni ujawnił się w kinematografii już około 1977 roku, natychmiast dostarczył administracji pretekstu do podjęcia działań likwidacyjnych i wycofania się z tych ubogich koncesji, jakie poczyniono dla społecznego ruchu szerzenia kultury filmowej. Zlikwidowano zakupy dla DKF; zlikwidowano niemal wszystkie kina studyjne; wytrzebiono repertuar niemal doszczętnie z filmów innych niż rozrywka dla milionów.

Generalną klapą tej polityki stały się „Konfrontacje 1984". Od wielu lat ta impreza, kiedyś stworzona z myślą o pokazywaniu filmów najwartościowszych artystycznie i nowatorskich formalnie, drogą ewolucji przekształciła się w swoistą „rewię szlagierów" i jako taka zdobyła sobie gigantyczną wręcz popularność. Ale w tym roku popularność imprezy jakoś dziwnie zblakła. Sale świeciły pustkami na większości filmów, niemal zawsze można było dostać bilety w kasie... A repertuar nie był wprawdzie rewelacyjny, ale nie gorszy niż w niektórych innych latach. Tylko że wiele filmów okazało się po prostu za trudnych dla większości widzów. Nie rozumieli „Balu", nie wytrzymywali wyrafinowania „Niewinnych świętych", nic im nie mówił film „Eskimoska jest zimno", nudzili się na „Pod wulkanem", a na obu filmach radzieckich całe kwartały widowni świeciły pustkami. Panowała ogólna opinia, że „takiej chały to jeszcze nigdy..."

Można oczywiście dyskutować nad błędami wyboru filmów, nad brakiem wielu oczekiwanych tytułów (np. „Amadeusz"), ale tak bywało już wielokrotnie. Nie ma się co oszukiwać: mamy do czynienia z jakościowo inną publicznością, nie przyzwyczajoną do trudniejszego repertuaru.

Cóż bowiem pozostało dziś z wielkiego społecznego ruchu krzewienia kultury filmowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych? Oczywiście niezawodne Dyskusyjne Kluby Filmowe – i filmologia uniwersytecka. Przypomnijmy, w jakich pracują warunkach.

O DKF-ach piszę wytrwale na tych łamach od kilku lat, więc wyliczanie ich materialnych trudności byłoby powtarzaniem ogólnie znanych truizmów. Filmologia uniwersytecka działa mniej publicznie, więc o niej nieco szerzej wypada teraz napisać.

Niedawno Sekcja Piśmiennictwa Filmowego SFP zorganizowała spotkanie przedstawicieli kierunków filmowych z 7 polskich uczelni. Ich zadaniem jest nie tylko kształcenie specjalistów w zakresie wiedzy o filmie, lecz przede wszystkim nauczycieli realizujących nowe programy nauczania w szkole podstawowej i średniej. Ze studentów filmoznawstwa rekrutują się także przyszli działacze i pracownicy instytucji kulturalnych. I oto:

- Uczelnie muszą odpłatnie wypożyczać w OPRF-ach, wytwórniach, telewizji i Filmotece Polskiej filmy na zajęcia ze studentami, tak jak na pokazy komercyjne.
- Żaden z uniwersytetów nie dysponuje na filmologii funkcjonującym magnetowidem i nie ma pieniędzy na zakup choć trochę nowocześniejszych środków technicznych.
- Biblioteki uniwersyteckie (poza Warszawą) nie dysponują podstawowym kanonem lektur filmowych, a bezduszne przepisy obowiązujące wydawnictwa uczelniane nie pozwalają publikować skryptów ze zbiorami tekstów, antologiami, przekładami lub pracami autorów nie będących pracownikami uczelni.
- Jako jedyna z dziedzin zajmujących się wiedzą o sztuce, filmologia nie dysponuje własnym periodykiem naukowym. Zlikwidowany w 1965 roku „Kwartalnik Filmowy" nie doczekał się nigdy następcy, przez co środowisko pozbawione jest możliwości wymiany myśli, platformy do dyskusji oraz możliwości publikowania wyników swych badań.

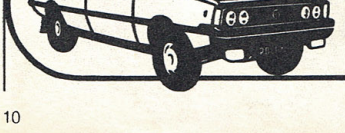
W tych warunkach istnienie filmologii uniwersyteckiej w Polsce jest kolejnym paradoksem. Rozwiązanie każdego z powyższych problemów wymaga środków tak minimalnych, że nawet w sytuacji kryzysowej nie poczułby ich żaden budżet.

Wróćmy jednak do DKF-ów.

Przez dług czas sądziłem, że najważniejszym dla dalszego istnienia DKF-ów jest właściwy repertuar, czyli zapewnienie im dostępu do wybitnych artystycznie filmów. Dziś skłaniam się do opinii, że poważniejszym zagrożeniem są zjawiska niematerialne, które można by określić jako nieufność i obojętność.

Immanentną cechą ruchu klubowego jest jego spontaniczność i samorządność. Klub filmowy można na pewno powołać do życia decyzją administracyjną i taką samą decyzją rozwiązać, ale tą drogą nie da się zeń stworzyć żywego, aktywnego organizmu. Taki klub może tylko powstać spontanicznie, wolą i pracą jego członków.

To budzi często nieufność ludzi, którzy są powołani... albo czują się powołani... albo uzurpowali sobie prawo do nadzorowania wszelkiej aktywości społecznej na „swoim" terenie. Im niżej, tym ich więcej, tym żywszy



W LOTERII PIENIĘŻNEJ Błyskawica DO WYGRANIA

470 MILIONÓW zł, 5 POLONEZÓW, 15 FSO, 40 FIATÓW 126 p

POLSKI MONOPOL LOTERYJNY

LOSY W KIOSKACH „RUCH"

CENA LOSU 30 ZŁ

BR-128

jest ich niepokój, bo mniejsza wiedza i ciaśniejszy horyzont myślowy.

Skarykaturowana na najniższym szczeblu realizacja polityki kulturalnej państwa, wypracowywanej w mozolnych dyskusjach przez centralne ośrodki myśli politycznej, jest największym dziś zagrożeniem dla dalszego istnienia społecznego ruchu szerzenia kultury filmowej.

Już całą Polskę obiegła smutna anegdota o tym, jak pewien zasłużony, działający od ćwierć wieku r o b o t n i c z y DKF został nieomal zlikwidowany przez lokalnych działaczy związków zawodowych za... szerzenie religianctwa, gdyż podczas przeglądu filmów Buñuela pokazał „Viridianę". Don Luis oceniłby najlepiej całą surrealność tej decyzji, ale nie słyszałem, aby ktoś kompetentny i w ł a d n y ocenił cały bezmiar ignorancji i całą szkodliwość postępowania ludzi, którzy w swym działaniu nie chcą słyszeć o jakiejś tam polityce kulturalnej, a wierzą jedynie we własną podejrzliwość i nieufność do wszystkiego, co nie jest reglamentowane, uzgodnione, podporządkowane monopolowi na „słuszność".

Dokąd okazywano im zaufanie, DKF-y nadspodziewanie sprawnie dawały sobie radę w kryzysie. Ale to już, niestety, przeszłość, dziś młodym i przecież z konieczności niedoświadczonym działaczom, coraz nieliczniejszym entuzjastom, patrzy się podejrzliwie na ręce i skłania, by jak najrzadziej wykazywali inicjatywę w docieraniu do niekonwencjonalnych źródeł filmów, o które już dziś tak trudno w OPRF, a wkrótce ich tam nieomal w o g ó l e nie będzie. Coraz częściej słyszę o rezygnacji najwartościowszych liderów klubowych z pracy w DKF-ach, coraz częściej kluby – nawet jeśli się nie likwidują – to tracą rozpęd, popadają w szarą rutynę, gubią członków. Warszawa, Górny Śląsk, Wybrzeże, Rzeszowskie pełne są wspomnień po klubach niegdyś znakomitych, dziś nie istniejących lub bez znaczenia.

Bowiem drugi wróg, o którym wspomniałem – o b o j ę t n o ś ć – jest nie mniej groźny. Ludziom dziś nic się nie chce, nie widzą sensu samodzielnej działalności, nie chcą czegokolwiek zakładać, do czegokolwiek należeć, o cokolwiek walczyć. Nie wierzą, że to, w co włożą serce i czas, przetrwa dłużej, że jutro nie zostanie zniszczone. Telewizja ery Szczepańskiego przez lat 10 systematycznie oduczała ludzi od samodzielności. Tym cenniejszy jest dziś k a ż d y autentyczny działacz, a już zwłaszcza w małym, prowincjonalnym miasteczku, gdzie DKF bywa jedyną placówką kulturalną.

W historii kina mieliśmy do czynienia z dwoma typami świadomego oddziaływania na widza.

Producenci, którzy inwestowali w film prywatne pieniądze głosili, że widz jest genialny, że zawsze ma rację, że ich jedynym zadaniem jest zaspokajanie gustów widza. Tym zdobywali sobie zaufanie widowni i na tej podstawie subtelnie (lub mniej subtelnie) kształtowali ów gust i upodobania tak, aby jak najkorzystniej procentowały zainwestowane pieniądze.

Producent społeczny, państwo socjalistyczne, odrzuca myśl o maksymalizacji zysku: film także ma służyć kształtowaniu opinii widzów i wychowywaniu ich w duchu ideologii socjalistycznej. Nie sposób realizować tych zadań przy założeniu, że widz ma zawsze rację. W rezultacie mamy wyniki często odwrotnie proporcjonalne do włożonego wysiłku.

Po kilkunastu latach działania DKF-ów, kin studyjnych i innych form społecznego ruchu szerzenia kultury filmowej, zaczęło jednak być lepiej. Okazało się, że widza d a s i ę w y c h o w a ć! Obfitość wybitnych filmów spowodowała, że systematycznie rosła ilość widzów rozsmakowanych w ich odbiorze i otwierających się na najrozmaitsze prądy artystyczne. To byli wreszcie widzowie, którzy nie odczuwali odruchu niechęci wobec filmu takiej czy innej produkcji, tylko kierowali się jego autentycznymi walorami. Otwierając się na wielość doznań natury estetycznej, widz otwierał się też na wielość racji ideowych.

A dziś, po sześciu latach „polityki kryzysowej" niemal wszystko to zostało zaprzepaszczone. W istocie realizujemy politykę „widz jest genialny". Pierwszym kryterium zakupu filmu jest rentowność tej transakcji. Wspomniana na wstępie klęska „Katastrofy w Gibraltarze" jest symptomem głębokiej degeneracji gustu widza, zamkniętego na wszystko, co nie jest ukochanym karate, sensacją czy baśnią międzygwiezdną.

Jeszcze jest na czym się oprzeć: ponad 400 DKF-ów, uniwersyteckie ośrodki zdolne kształcić organizatorów i działaczy, no i owe tysiące wychowanków społecznego ruchu marzących o powrocie do poprzednich warunków pracy. Jest to cenna i skuteczna broń, ale – niestety – tak wielu jej nie ufa i boi się jej użyć, bowiem trudno opracować ścisły regulamin jej użycia, kontrolować tych, którzy się nią posługują, no i czasem strzela sama i w niezupełnie przewidzianym kierunku. Ale działalność tej broni mieści się doskonale w ogólnej taktyce walki opracowanej przez sztaby. Dopóki więc generalna linia polityki kulturalnej będzie wypaczana przez lokalnych decydentów, którzy wiedzą lepiej i nigdy nie ponoszą odpowiedzialności za przeszkodzenie działaniu cudzemu lub za zaniechanie własnego (a mogą dostać po głowie za podjęcie działania, lub zezwolenie na działanie innych), dopóty ta skuteczna i cenna broń pozostanie w arsenałach, a kultura filmowa będzie się obniżać. I już niedługo publiczność kinowa podzieli się znów, jak w okresie międzywojennym, na garsteczkę koneserów i masy analfabetów.

PS. Słynny dowcip Arcitenesa pozwolił mu usłyszeć w moim wystąpieniu nutę „spontanicznego optymizmu" i dostrzec „publicznie składane podziękowania". Czyżby tych, do których adresuję ostatnie zdanie? Mógłbym powiedzieć, że inaczej patrzy się na świat z pozycji felietonisty, inaczej z pozycji szarego działacza klubowego obserwującego świat z perspektywy Praszki, Rybnika czy Włocławka. Ja się na tym dowcipie potrafię poznać, ale chciałbym mieć pewność, że czytelnik to tak odbierze.

Powodzenie miały nie tylko widowiska **„Akcja pod Arsenałem"**

FILM KRÓTKI I OKOLICE

Wypracowanie ze Spielberga

– A teraz powiedz Jasiu, gdzie rosną poziomki?
– Tam.
– Bardzo dobrze. Film „Tam gdzie rosną poziomki" nakręcał reżyser Ingmar Bergman i to bardzo mądry film chociaż go bardzo trudno zrozumieć. Co wiesz jeszcze Jasiu o Bergmanie?
– Że nie chciał płacić podatków i uciekł ze Szwecji.
– Tak, a kto jeszcze nie chciał płacić podatków, no... no...
– Wujek Krzyśka co ma warsztat...
– Mój tata...
– Firmy polonijne...
– Nie o to chodzi; taka jedna ładna pani...
– Pani Krysia co ma sklep warzywny.
– Nie, ta pani nazywa się Zofia Loren i jest włoską artystką. A jaki film nakręcił jeszcze Bergman? Cicho, cichutko.
W klasie zapadło milczenie.
– Tak, właśnie „Milczenie". W przyszłym tygodniu rozważymy kompozycję kadru w filmach, do których realizowali zdjęcia Claudio Racca i Mieczysław Jahoda, a potem głębię ostrości w twórczości Orsona Wellesa, ale żeby się dobrze przygotować do tematu – musicie przeczytać wszystko, co napisał redaktor Janusz Skwara. I jeszcze musicie przeczytać wszystko, co na temat kultury filmowej napisał redaktor Oskar Sobański.

* * *

I na tym na razie przestaniemy szkicować ponure wizje niedalekiej przyszłości, choć wygląda na to, że lobby uczonych filmologów rzeczywiście przepchnie naukę o filmie do programów szkolnych jako przedmiot obowiązkowy. Próby trwają nie od dziś, już kiedyś groźna fala napłynęła, potem odpłynęła, by powrócić znowu.

Na naradzie poświęconej problematyce kina polskiego zorganizowanej przez Wydział Kultury KC PZPR mówiło się o wielu sprawach dotyczących kina, a więc – o produkcji, o sytuacji scenariuszowej, o rozpowszechnianiu, o ideowym postanictwie filmu i wreszcie o kulturze filmowej. Z prawdziwym przerażeniem wyłowiłem dwa wątki z wystąpień Macieja Łukowskiego, dyrektora Wytwórni Filmów Oświatowych i Oskara Sobańskiego – mojego redakcyjnego kolegi z dużego „Filmu". Doktor Łukowski mówił o dramatycznej sytuacji filmów dydaktycznych, od których ostatecznie już odwrócił się plecami resort oświaty. Natomiast Sobański wręcz tonął w spontanicznym optymizmie spowodowanym właśnie wizją filmu w szkole, jako przedmiotu nauczania i składał podziękowanie publiczne wszystkim, którzy się do tego przyczynili – działaczom, czynnikom i filmologom uniwersyteckim.

Dyskusja o szkole i o programie nauczania nie skończy się póty, póki szkoły i programu. Zupełnym nonsensem jest odejście szkoły od filmu jako pomocy naukowej zwłaszcza w takich dziedzinach jak biologia, fizyka i wychowanie obywatelskie. Dorobek w tym zakresie jest ogromny, można go pomnażać, bo są ludzie, którzy to potrafią znakomicie robić. I zupełnym nonsensem jest uczenie filmu w szkole i mnożenie w tej szkole już istniejących trudności. Baza techniczna wykorzystywana kiedyś do projekcji filmów dydaktycznych już chyba nie istnieje, jak budować nową? Powracać do szesnastki, super osiem, stawiać na wideo, czy może od razu na holografię? Ale już się komuś marzą podręczniki, kurso–konferencje, antologie i zestawy. Kiedy trzeba będzie strzelić wysokonakładowy podręcznik – mogę to zrobić, proszę: bez żadnych dowcipów, wszystko będzie poważne i wpływy i przenikania i szkoła polska i niepokój moralny i pamiątka z Kalwarii i pamiątka z celulozy. Nie widzę natomiast oczyma wyobraźni filmologów z zaciągu rozjeżdżających się do odległych placówek. Trzeba będzie dokształcać polonistów, odrywać od gramatyki i Mickiewicza i uczyć ich głębi ostrości.

Pytam, nie po raz pierwszy, czy jest ktoś w Polsce, kto dokonał bilansu czasu ucznia liceum, choćby w skali tygodnia: tyle godzin na lekcje, tyle na odrabianie, tyle na powtórki, tyle na lekturę. Więc film – jak wiadomo – bardzo czasochłonny, musi być kosztem czegoś. Niedawno była mowa o komputerach w szkole, a na to już rzeczywiście czas najwyższy, a nie mrzonki o wykształconym filmowo i biegłym w kulturze filmowej społeczeństwie. Jednym z najcięższych zarzutów pod adresem współczesnej szkoły jest to, że nie sprzyja rozwojowi indywidualnych zainteresowań ucznia.

Tu gorąca prośba do wszystkich działaczy filmowych: nie narzucajcie swoich zainteresowań indywidualnych, a ze swojego entuzjazmu nie czyńcie zbiorowego obowiązku.

A w ogóle nie odbierajmy młodym ludziom przyjemności wyboru filmów. I nie każmy pisać wypracowań ze Spielberga i z Waśkowskiego wtedy, kiedy znika już zupełnie ze szkoły nowoczesna i atrakcyjna pomoc naukowa – film dydaktyczny.

Ilja Reznik, Alła Pugaczowa i Ilja Łobanow Fot. Sowietskij Ekran

Tylko w kinie...

„Tylko w kinie..." – śpiewa Alła Pugaczowa na ekranie w musicalowym filmie, który ukaże w zartobliwy sposób jeden dzień z jej pracowitego życia. Jest to piosenka premierowa, jak i czternaście innych, napisanych specjalnie do wykonania na ekranie. Film nosi tytuł „Alła", realizuje go Naum Ardasznikow w wytwórni Mosfilm. Zdjęcia w plenerach i wnętrzach, na estradzie i za kulisami. W jednym z epizodów Pugaczowa wystąpi sama jako reżyser, ukazana przy pracy nad programem „Przyszłam i mówię", w którym bierze udział także zespół „Recital".

Kompozytor Raimond Pauls tak charakteryzuje pieśniarkę: „Wielu ludzi sądzi, że Pugaczowa może zaśpiewać wszystko. Świadczy to, że jej nie znają. Pugaczowa śpiewa tylko to, co jej odpowiada – utwory głęboko dramatyczne, o dynamicznej muzyce i wyrazistych obrazach poetyckich. Nie tylko śpiewa, ale także gra, interpretuje je aktorsko. Jak nikt inny panuje nad swoim audytorium. Można ją lubić lub nie lubić, ale trudno nie przyznać, że jest estradową osobowością. W każdy swój występ wkłada maksimum siebie, maksimum emocji..."

W filmie każda z piętnastu piosenek zamienia się w mały spektakl. Będą także monologi Pugaczowej skierowane wprost do widza. Ma to być film-portret oddający naturę tej niezwykłej artystki, dokument i musical równocześnie. Pugaczowa z całym entuzjazmem oddała się pracy – zawsze pociągał ją eksperyment.

Pugaczowa na estradzie Fot. Sowietskij Ekran

Życie jest filmem

Woody Allen mistrzowsko wymieszał rzeczywistość i filmową fikcję w słynnym „Zeligu", którego bohater wyziera nieoczekiwanie z dokumentalnych – wydawałoby się – obrazów, u boku postaci historycznych. Ale w filmie „Purpurowa róża z Kairu" Allen poszedł jeszcze dalej. Jest to ironiczna opowieść o delikatnej i marzycielskiej Cecilii (Mia Farrow), która w dobie wielkiego kryzysu lat trzydziestych szuka w kinie ucieczki przed beznadziejnością życia. Rzeczywistość jest rozpaczliwie szara: Cecilia ma wprawdzie pracę kelnerki, ale wykonuje ją z takim brakiem kompetencji, że zapewne nie zagrzeje długo miejsca. Jej

Jeff Daniels i Mia Farrow Fot. Liberator

Greta Scacchi, rewelacja filmu „Kurz i upał" Jamesa Ivory. Jej partnerem w roli Armanda jest równie młody Colin Firth. Dzięki nim jest w filmie coś z „Romea i Julii". Ojca Armanda, który skłania dziewczynę do opuszczenia ukochanego dla ratowania jego kariery i nazwiska, gra znakomity Ben Kingsley, znany wszystkim z roli Gandhiego. John Gielgud jest księciem de Charles. W zakończeniu Marguerite umiera nie poznając Armanda, który przybył z Egiptu. Pozostawia dziennik, świadectwo swego poświęcenia.

Ten nieśmiertelny melodramat upamiętniły na scenie nazwiska Eleonory Duse, Sarah Bernhardt – a także wielka klęska w latach trzydziestych Tallulah Bankhead w Londynie. W filmie grały ją Cla-

Greta Scacchi i Ben Kingsley

Greta Scacchi i Colin Firth

Kartka z Hollywood

Najmłodsza Dama Kameliowa

A więc jeszcze raz „Dama Kameliowa". Tym razem dla telewizji, w prestiżowym cyklu „Hallmark Hall of Fame", który prezentuje filmy z najlepszymi aktorami, realizowane przez najlepszych reżyserów. Jest to wierna adaptacja powieści Aleksandra Dumasa-syna zrealizowana przez brytyjskiego reżysera Desmonda Davisa we Francji, w okolicach Paryża i w pięknym pałacu de Ferrières, który niegdyś był własnością Rotschildów.

Po raz pierwszy również będzie to „Dama Kameliowa" odmłodzona. Opowieść o Marguerite Gautier oparta jest przecież na dziejach Marie Duplessis, która miała 18 lat uciekając z farmy swego ojca. W Paryżu związała się z młodym malarzem, ale szybko stała się utrzymanką bogatego księcia de Charles; wkrótce i jego porzuciła. Dumas-syn opisuje gorączkowe, rozrzutne życie tej młodziutkiej kurtyzany, trawionej gruźlicą, która pod wpływem miłości do Armanda Duvala decyduje się uciec z nim na wieś. Rolę Marguerite zwanej „Damą Kameliową" gra młoda aktorka

leniwy i bezrobotny mąż spędza czas przy piwie... Za to na ekranie taniego kina rozkwitają najpiękniejsze sny, a ich bohaterem jest przystojny i niezwyciężony gwiazdor Tom Baxter (Jeff Daniels). I pewnego dnia ekranowy heros schodzi na ziemię, opuszcza świetlaną scenerię nocnych klubów, rozneglizowanych tancerek i egzotycznych przygód, aby znaleźć się u boku Cecilii w kolejce po chleb... Tak się zaczyna tragikomiczna fantasmagoria, ponieważ w pościg za swym ekranowym wcieleniem wyrusza aktor – prawdziwy Tom Baxter i zaniepokojeni producenci. Rzeczywistość i fikcja tworzą nierozerwalny konglomerat, a Cecilia staje się przedmiotem miłości obu Baxterów.

Kiedyś, w epoce niemej, słynny komik Buster Keaton zrealizował film, w którym grał kinomechanika wchodzącego najdosłowniej w świat ekranu. W latach pięćdziesiątych w „Pięknościach nocy" René Claira marzycielski Gérard Philipe wkraczał w świat snu stając się bohaterem fantastycznych przygód. Ale chyba po raz pierwszy dwuwymiarowy bohater z filmowej fikcji przenosi się w rzeczywistość i w dodatku konkuruje ze swym pełnowymiarowym, ludzkim prototypem. Film Woody Allena jest paradoksalny i niezmiernie zabawny. A także wzruszający. Reżyser sprawia, że na czas seansu to, co niemożliwe, staje się prawdziwe. Bawi inteligentnym pastiszem starych filmów – a to właśnie lata trzydzieste przyniosły Hollywoodowi miano „fabryki snów". Zmęczeni ludzie szukali ucieczki w obrazach, które przenosiły ich w egzotyczną dżunglę Tarzana i błyszczący neonami Broadway, gwarantując zawsze „happy end" – szczęśliwy, radosny koniec. Jest to znowu film czarno-biały, świetnie fotografowany przez Willisa Gordona, ze znakomitymi aktorami. Najprawdziwszy film o filmie.

ra Kimbell Young, Theda Bara, Norma Talmadge i, oczywiście, Greta Garbo. Także Isabelle Huppert, choć film z jej udziałem nie odniósł sukcesu. Ogromnym powodzeniem cieszy się natomiast wciąż ekranizacja opery Verdiego „Traviata" dokonana przez Franco Zeffirellego.Greta Scacchi jest córką Angielki i włoskiego malarza, wychowywała się w Australii, gdzie grała pierwsze role filmowe. Jest dziś wziętą aktorką i prosto z planu „Damy Kameliowej" przeniosła się w zupełnie inną, współczesną scenerię w filmie „The Coca-Cola Kid". Za to Colin Firth pozostał wierny roli Armanda – gra ją obecnie także na scenie.

LEILA SOREL

Mick Jagger i Jerry Hall Fot. Paris Match

MICK JAGGER:
proponują mi wiele ról

Po dwudziestu trzech latach współpracy z Rolling Stones, Mick Jagger sam nagrał swój płytowy album. Przyjechał do Paryża, aby go reklamować. Spotkał się z nim Alain Wais z „Le Monde".

Jagger ma już czterdzieści lat. Nic go nie skłania jeszcze do pośpiechu, ale po przekroczeniu pięćdziesiątki łatwiej zachować godność śpiewając samemu, niż zgrywać się na młodzieniaszka przed zespołem, wyglądającym na grupę dawnych kombatantów.

– *Godność?* – dziwi się Mick Jagger. – *Nie widzę żadnej różnicy dla pieśniarza, czy śpiewa solo czy w zespole. Mój obraz i tak jest utrwalony w świadomości publiczności. Ludzie wychwytują to, co chcą wychwycić. Gdyby pan mi zadał pytanie, czy rock był dla mnie stylem życia, to odpowiedziałbym przeczące.*

Kiedy zwinny, ubrany sportowo, z twarzą przesłoniętą ciemnymi okularami Mick Jagger wkroczył do hallu CBS, recepcjonistka szepnęła: – To on! i rzuciła się do telefonu, żeby powiedzieć – Już przyszedł! Kiedy się mówi: – To on!, jest w tym wszystko, bo „on" od dwudziestu trzech lat króluje na estradach – nienaganny, magnetyzujący, w tak niewielkim stopniu naznaczony zmarszczkami, że nawet nie widać ich na taśmie filmowej. Jest gwiazdorem. Pod względem komercjalnym liczy się mniej od Michaela Jacksona czy Bruce Springsteena, ale ma w sobie coś elektryzującego.

Przy spotkaniu z prasą, wywiadach trwających cały dzień, udawał, że interesują go wszystkie pytania, powtarzające się nieustannie. Potrafił znaleźć właściwą odpowiedź, nie rozwiewającą do końca otaczającej go aury tajemnicy i legendy. Prawdziwy profesjonalista. As.

– *Ta płyta* – mówi – *ukazała się we właściwym momencie. Po raz pierwszy zaufałem samemu sobie. Bardzo szybko napisałem piosenki. Po roku spędzonym z Rolling Stones w studio nagrań przyszła pora na zmianę. Zaczyna się wszystko od nowa i co więcej trzeba stawić czoło porównaniom z tym, co się robiło dawniej. W przyszłości zamierzam poprowadzić moją karierę dwutorowo.*

Tej solowej płyty Jagger nie nagrał jednak sam. Towarzyszyło mu dwudziestu muzyków, „śmietanka" z Who's Who, muzycy rockowi, jazzowi, punk i reggae.

– *No cóż* – mówi Jagger. – *Czyż powinienem być wyjść na ulicę w poszukiwaniu nowych talentów? O wiele wygodniej jest wejść do studia z muzykami, których jest się pewnym. Większość artystów posługuje się dzisiaj komputerami, ja natomiast wolę pracować „na żywo". Nie narzekam na brak propozycji aktorskich, ale oferowane mi role zupełnie mnie nie interesują, chociażby proponowana i mnie i Davidowi (Bowie) rola Jamesa Bonda. Obaj ją odrzuciliśmy. Zamiast pracować przez ponad dwa miesiące nad głupią rolą, wolę robić co innego. Mam jednak pewne projekty filmowe. W oczekiwaniu na ich realizację wystąpiłem w średniometrażowym filmie wykorzystującym wideoklipsy i zrealizowanym w Brazylii przez Juliana Temple.*

Teraz przygotowuję się do nagrania albumu z Rolling Stones. To jak powrót na rodzinne łono. Żarty, niezbyt zorganizowany sposób pracy i – poczucie bezpieczeństwa.

„Godność" Romana Wionczka

Wizerunek robotnika

Rozmowa z JERZYM GRZYMKOWSKIM

● Z racji swego robotniczego pochodzenia, doświadczeń i twórczości (m.in. scenariusze do filmów „Prawdzie w oczy", „Rówieśnicy" i „Godność") jest pan swego rodzaju ekspertem od tego tematu. Jaki jest, pana zdaniem, obraz klasy robotniczej w polskim kinie?

– Mizerny. Choć to paradoksalne, jednak w kraju, gdzie przewodzi klasa robotnicza, nie ma satysfakcjonującego i bogatego jej obrazu w kinie czy literaturze. Obraz robotników na ekranie w zasadzie się wykoślawia i to operując skrajnościami: albo przedstawiani są jak święci – albo jako kupa cymbałów. Często zamiast obrazu robotnika oglądamy wizerunek lumpa. A przecież robotnicy mają określoną mentalność, tradycje, wzorce zachowań. Na przykład „Chudy i inni" – utwór głośny, okrzyczany jako film o robotnikach, przedstawia przecież robotników nowo kreowanych, w pierwszym pokoleniu, których od robotników wywodzących się z klasy robotniczej tak wiele różni. Podobnie „Baza ludzi umarłych". Nie ujmując mu walorów, to przecież film o ludziach wykolejonych, nieudacznikach, nie robotnikach. Robiąc film o pracy można pokazać maszynę, ale to jeszcze nie znaczy, że powstanie film o robotnikach. Nie ma także filmów pokazujących historię klasy robotniczej.

● A „Celuloza"?

– Dla mnie był to przede wszystkim film o działaczach partii komunistycznej. Tematyka robotnicza może i na ekranie się pojawia, ale brak mi obrazu mentalności, kultury, etosu klasy robotniczej. Nie znajduję charakterystycznych cech, na przykład nigdzie nie widziałem tej wyrazistej prawdy, że robotnicy mocni są razem. Pojedynczy robotnik w urzędzie jest jak pijane dziecko we mgle, zakrzyczą go, wykołują – ale jak już ich będzie trzech, to się nie dadzą. Nie mamy poza Śląskiem robotniczych tradycji pokoleniowych, może dlatego taki ten obraz kaleki.

● A twórczość Kazimierza Kutza?

– „Perła w koronie" to film najbliższy temu, o co mi chodzi., wzruszył mnie, bo uderza prawdą wizerunku robotniczej rodziny. Tak właśnie było, że największy kawałek mięsa dostawał ojciec, bo ciężko pracuje, takie jak tam pokazano były wzajemne odniesienia w rodzinie. Brak mi filmu poświęconego robotniczej matce, tej „szyi" rodziny. Kobieta na wsi miała inny status, była siłą roboczą, dodatkiem do morgów. W robotniczej rodzinie kobietom okazywało się wielki szacunek, ojciec wypłatę oddawał matce, to ona prowadziła dom, wychowywała dzieci, czasem ścierką regulowała drobne dziecięce „rachunki". Brak mi w polskim kinie obrazu kamienicy robotniczej, gdzie wszyscy byli sobie równi, przyjaźnili się, dzielili troski i radości.

● Gdzie szukać przyczyn braku tej tematyki na ekranie?

– Myślę, że jest to wynik nieznajomości rzeczy. Niewielu młodych twórców pochodzi z klasy robotniczej, a ci nieliczni starają się zatrzeć swe pochodzenie. Zamiast więc wnosić coś własnego, taki młody człowiek chce sobie przyswajać nowe wzorce, być intelektualistą. I często nawet nie zdając sobie z tego sprawy bierze wzorce najgorsze. Wtapia się w tę nową warstwę społeczną za cenę utraty tożsamości, odcięcia korzeni. Dobry film o robotnikach może zrobić ktoś, kto to środowisko zna lub się z nim identyfikuje. Próby uprawiania nie znanej ziemi przynoszą mizerne skutki. Twórcy mają często nawet najlepszą wolę, ale idealizacja nie może być dobrą gwiazdą przewodnią.

● To objaśnia brak czy niedostatek wielkich syntez. Ale czym wytłumaczyć niewielką ilość przekonywających pojedynczych wizerunków? Trudno robić filmy o klasie, zawsze to będą przede wszystkim filmy o ludziach, gdzie sceneria i kontekst stanowią mniej lub bardziej sugestywne tło.

– Życie robotników, tak jak i wszystkich innych ludzi, obfituje zarówno w elementy komedii jak i dramatu. Czyż to nie dramat, gdy robotnik po 30 latach pracy w jednej fabryce, którą budował od podstaw, musi przejść do innej? Próbowałem coś takiego pokazać w „Rówieśnikach", zrealizowanych jako spektakl telewizyjny. Mam przyjaciela, od wielu lat pracującego w tej samej fabryce – gdyby zdarzyła się awaria, leciałby do fabryki szybciej niż do chorej żony. Dla niego to nie czarna robota, to jego życie. Robotnik ma dziś jak nigdy dotąd poczucie własnej siły i racji, z zahukanego i podporządkowanego kółka w maszynie naprawdę stał się współodpowiedzialny za los swego zakładu. Nie ma w nim uniżoności. Pamiętam jak przed wojną ojciec zaprowadził mnie do swego zakładu na choinkę i dyrektor przechodząc pogłaskał mnie po głowie – ojciec pół roku wszystkim o tym opowiadał, jakbym był tą dyrektorską ręką namaszczony. Jakie to dziś wydaje się śmieszne.

A miłość? Czy to nie temat uniwersalny? Bardzo chciałbym, by ktoś pokusił się o realizację filmu ukazującego miłość dwojga ludzi ze środowiska robotniczego. Pamiętam taką historię ze swej pracy w hucie: chłopak zakochał się w suwnicowej, ale ona go jakoś nie chciała. Nocą nosił jej wodę sodową pod suwnicę i wołał: Wandzia! Wandzia! A ona nic. Bardzo cierpiał, ale o tym nie mówił. Taki Romeo spod suwnicy. Miłość to w tym środowisku bardzo intymna sfera, wyrażana bywa w półtonach, skrywana przed oczami innych. Jest w filmie „Prawdzie w oczy" scena miłosna. Bohaterowie zostawiają drzwi otwarte, oglądamy dziewczynę nagą. Tradycyjne normy zachowań, nawet między dwojgiem kochających się ludzi, są w tym środowisku znacznie bardziej pruderyjne. Rozumiem, że reżyser Bohdan Poręba szukał najatrakcyjniejszego dla widzów rozwiązania sceny, przekonał mnie zresztą. Ale to już był fałsz.

● Może więc powstaje tak mało filmów o tym środowisku, bo trudniej je atrakcyjnie dla masowego widza przedstawić?

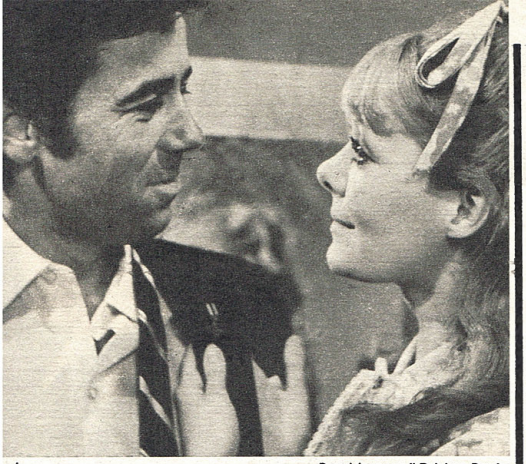
– Nie rozumiem, dlaczego film o robotnikach miałby być dla widzów mniej atrakcyjny niż np. film o naukowcach. Między spojrzeniem sakralizującym a ośmieszającym jest przecież spora przestrzeń, można ją wypełnić realizmem, komedią, nawet satyrą. Znam w tym środowisku nałogowych alkoholików, ale znam i takiego, który np. całą wiedzę o historii filmu ma w małym palcu. Znam ludzi wrażliwych, mądrych – i głupców. Ukazując robotników można tak samo dobrze wyrażać małe prawdy o człowieku jak i wielkie humanistyczne przesłania. Przecież na przykład westerny pokazują pastuchów...

● Ale western ucieleśnia określony mit, który ma w sobie dość uniwersalizmu, by przetrwać, a jedyny mit robotniczy stworzony w socrealizmie rozpadł się szybko wraz ze zmierzchem tego kierunku.

– Socrealizm przyniósł wiele złego. Przede wszystkim złamał wielu twórców, ośmieszył. Drugie tyle spłoszyło się. Gdybym ja debiutował w okresie socrealizmu, też pewnie nie umiałbym się potem odnaleźć. To dziedzictwo jest ciężkie i na pewno nie bez znaczenia. Ale przyczyny kryzysu tematyki robotniczej są chyba bardziej złożone. Przede wszystkim w tej klasie nie było tradycji zawodów artystycznych. Gdybym ja kiedyś ojcu powiedział, że chcę zostać pisarzem... Klasa robotnicza nie wychowała sobie dotąd bardów, jak umieli wychować chłopi. Charakterystyczne jest też nastawienie do robotniczej twórczości. Jak chłop struga świątki czy pisze poezje – to twórca ludowy, a jak robotnik – to już niedzielny rzeźbiarz albo grafoman.

● Od dawna istnieje stowarzyszenie piszących robotników. Może właśnie tam jest kolebka owych bardów?

– To co powiem może się wydać kontrowersyjne, ale ja uważam takie



„Prawdzie w oczy" Bohdana Poręby

stowarzyszenia za coś nienaturalnego. Literatura jest efektem twórczości indywidualnej, powstaje w ciszy i samotności. Zorganizowany ruch to wylęgarnia frustratów. Znam jednego takiego twórcę. Obdarzony niezwykłą, fotograficzną pamięcią, dostał nagrodę na konkursie pamiętnikarskim i uznał się za literackiego geniusza. Pisze książki i myśli, że wydawnictwa powinny natychmiast go drukować – bo robotnik. A u niego bohater nie idzie, tylko „kroczy", nie je, tylko „spożywa", nie pije a „gasi pragnienie". Na co dzień mówi językiem pięknym, żywym, obrazowym; kiedy siada do pisania, sadzi takie kwiatki, bo myśli że to język literacki, a że jest robotnikiem, to wszyscy na kolana. Tymczasem w twórczości, moim zdaniem, to akurat nieważne, kto ma jaki status społeczny. Potrzebny jest talent. Głęboko wierzę, że ten kto ma talent i trochę uporu, przebije się.

● **Wraz z socrealizmem rozsypał się uwznioślający mit, ale pamięć o schematach widać pozostała. Może trzeba więcej czasu.**

– Czasem ci, którzy nie mają robotnikom nic do powiedzenia, wygłaszają slogany w stylu: „mamy mądrą klasę robotniczą". A mieszczaństwo było głupie? A arystokracja? Każda klasa jest na swój sposób mądra. Nie bijmy więc robotnikom czołem, ale i nie odtrącajmy ich. Nie zakładajmy z góry, że to tematyka mało atrakcyjna. Mam pretensję szczególnie do tych twórców, którym rodzice dali wykształcenie nosem się podpierając – a oni teraz zacierają swe robotnicze pochodzenie i oglądają się, jaki by tu sobie herb wynaleźć. Nie twierdzę też, proszę mnie źle nie zrozumieć, że twórca z rodowodem robotniczym ma obowiązek pisania tylko o robotnikach. Niech pisze o królach, byle by tylko w tym był jego sposób widzenia świata, jego opcja. Niech będzie w tym etos robotniczy, szacunek dla pracy, dla ojca, matki. Tematyka robotnicza wcale nie musi stanowić w twórczości czy to literackiej czy filmowej odrębnego nurtu. Kultura państwa socjalistycznego, mimo że zmierza ku wspólnemu celowi, jest utkana z wielu nurtów i tematów. Wszyscy powinni do niej wnosić coś własnego. A kultura robotnicza nie wnosi, tylko bierze i powolutku traci tożsamość. A to bardzo niepokojące.

Rozmawiała
ELŻBIETA DOLIŃSKA

„Perła w koronie" Kazimierza Kutza

Z ULICY DO KINA

Dziś umarł grając na ukulele

Nabyłem karnet na tegoroczne Konfrontacje przede wszystkim dla filmu Johna Hustona „Pod wulkanem". W oryginale angielskim brzmi to jeszcze lepiej: „Under the Volcano". Tak właśnie brzmi tytuł książki Malcolma Lowry'ego, według której Huston nakręcił ten film. Niestety grypa pokrzyżowała mi plany i musiałem zostać w domu.

„Pod wulkanem" przeczytałem kilka razy. Po raz pierwszy w roku 1966, kiedy to ukazała się na naszym rynku księgarskim. Wówczas w środowisku młodoliterackim przyjęto ją entuzjastycznie jako powieść o miłości – „to Ivonne pcha Konsula w objęcia tequili i mescalu". A więc także jako powieść o najdłuższym delirium świata. Myśmy w tej „pijanej Boskiej Komedii" jak ją nazwał sam Lowry, doszukiwali się nie tylko licznych warstw znaczeniowych, symbolicznych, metafizycznych czy Bóg wie jakich, ale też śledziliśmy uważnie, jakiego „zestawu śniadaniowego" używał Mistrz. Trzeba wiedzieć, że w owych czasach dzielnie wywijaliśmy kielichami i nieobojętne nam było, czym się Mistrz ratuje na drugi dzień. Po latach u Knickerbockera w „Podróżach Malcolma Lowry'ego" znalazłem wyczerpujący przepis na „kompletną i kłopotliwą bezpłodność istnienia": „Balony mescalu, dostojne butelki Bolsa, szeregi roześmianych twarzy Johna Walkera, podwójne szkockie, aperitify, poranne kliny i pinard, kiedy nie było już nic lepszego, wszystko to stanowiło pryzmat, przez który wizja dwudziestego wieku wydawała się objęta kolorowym promieniem".

Dziś ową „kompletną i kłopotliwą bezpłodność istnienia" – przynajmniej niżej podpisany – nieco zracjonalizował, na co wpływ mają takie czynniki jak rodzina, lektura książki Henryka Elzenberga „Kłopot z istnieniem" („Rzeczą najmniej wybaczalną jest nikczemna hierarchia wartości") i świadomość, że koledzy z tamtych lat zatrzymali się na poziomie tamtych lat, nie tylko w sensie duchowym, ale i cennikowym – u nich przedpotopowa setka gorzały z „Kuchcika" to nadal najświętszy eksponat muzealny.

Wtedy jednak „Pod wulkanem", obok opowiadań Izaaka Babla, „Outsidera" Colina Wilsona czy „Wilka stepowego" Hermanna Hessego stanowiła podstawę edukacji literackiej w szerszym, mitologicznym znaczeniu. Bo pijący nieustannie Konsul „Pod wulkanem", plus Lowry, podczas pobytu w Meksyku – „jeśli wiadomo, że lubisz wypić, bastardos policzą ci każdy kieliszek...", plus 11 lat pracy nad „Under the Volcano", kilka wersji wciąż odrzucanych przez wydawców – i wreszcie w roku 1947 książka ujrzała światło dzienne, przynosząc Lowry'emu ogromny sukces. John Woodburn z „The Saturday Review" nazwał „Pod wulkanem" dziełem geniusza, wspaniałym, tragicznym, wywołującym litość i współczucie, pięknym". Dokładnie w dziesięć lat po ukazaniu się książki Lowry zmarł w tragicznych okolicznościach. Miał 47 lat.

28 czerwca 1957... Wspomniany już przeze mnie Conrad Knickerbocker w szkicu „Podróże Malcolma Lowry'ego" („Literatura na świecie" nr 1/69 ze stycznia 1977 roku) tak opisuje tę śmierć: „Nocą 27 czerwca 1957 r. pił długo, o północy zjadł lunch i żeby zasnąć połknął phenobarbital. Poczuł się niedobrze i zaczął wymiotować. Żona znalazła go rankiem na podłodze, leżącego samotnie na wznak, uduszonego wymiocinami. Koroner określił jego zgon jako nieszczęśliwy wypadek". Można to nazwać „zaplanowanym morderstwem na własnej osobie". Ten phenobarbital to musi być niezłe świństwo – w takich chwilach wszelkie bóstwa alkoholiczne tracą swą moc opiekuńczą.

Kontakty Lowry'ego z filmem, raczej incydentalne – krótko przebywał w Hollywood i wspólnie z kolegą szkolnym, Johnem Davenportem, próbował napisać scenariusz, ale nic z tego nie wyszło, Lowry po prostu nie umiał pracować w spółce. Osobna kwestia to historia ekranizacji „Pod wulkanem". „Film" (nr 12 z tego roku) zamieścił obszerny tekst dotyczący adaptacji, projekcji, realizacji dzieła Lowry'ego. Jeden z producentów zgromadził 66 scenariuszy, które powstały na podstawie powieści, a jest ich podobno znacznie więcej. Realizować je mieli tacy reżyserzy jak Buñuel, Dassin, Losey, Russell. W końcu realizacji podjął się John Huston.

Zaszokowało mnie wyznanie scenarzysty tego filmu, niejakiego Gallo, absolwenta Harvardu, wykładowcy na uniwersytecie New Haven, Yale i Princeton: „W jego książce zafascynowały mnie najbardziej dwa tematy: sprawa trudnej miłości i sprawa odpowiedzialności. Pracując samodzielnie i swobodnie podjąłem decyzje, których nie podjąłbym w innych warunkach: skróciłem powieść i usunąłem bardzo dużo szczegółów". Lowry wykastrowany pod światłym protektoratem samodzielności i swobody. Choroba uratowała mnie przed widokiem malowniczych zapewne kikutów. Mam nadzieję, że profesor z Harvardu oszczędził przynajmniej „szczegół" kończący książkę: „Ktoś rzucił za nim do rozpadliny zdechłego psa". Ja wolę osobiście epitafium, które Lowry sam sobie napisał, a które niegdyś spolszczyłem:

Świętej pamięci
Malcolm Lowry
z ulicy Bowery.
Kwiecista była jego proza
I często łypała złym okiem poza.
W nocy żył, a w dzień pił.
I umarł grając na ukulele.

JERZY GÓRZAŃSKI

Mieczysław Grąbka i Hanna Mikuć

Wokół Konfrontacji: „Kobieta w kapeluszu"

Cichy traktat o nicości świata tego

Po Stanisławie Różewiczu nie należy się spodziewać, że nakręci homerycką epopeję, nie należy też oczekiwać szekspirowskiej tragedii... Piszę te słowa trochę przez przekorę, bowiem wspomniany twórca ma na swoim koncie i epicką opowieść o obrońcach Westerplatte i kilka dramatów – może bliższych rodzimemu romantyzmowi, niż duchowi genialnego Anglika („Pasja", „Romantyczni"). Jednak, bez względu na to, Różewicz pozostanie dla mnie twórcą filmów kameralnych, autorem rezygnującym – jakby świadomie – z rozmachu scenografii, z tłumu statystów, z gwałtownych i namiętnych tyrad, albo szaleństw. Jeśli jest u niego bohaterstwo, to jest ono ciche, skromne, jeśli ktoś cierpi, czyni to bez (fałszywej?) egzaltacji. Jeśli zderzają się stulecia i historia wprawia w ruch swe żarna, to z pewnością prędzej zobaczymy u niego jednostkowy epizod dotyczący pomocnika młynarza, niż pracę całego młyna. Gdyby uznać, że wartka akcja i mocne wrażenia są głównymi wyznacznikami popularnej estetyki filmu, to filmy Stanisława Różewicza nie zmieszczą się w kategorii „popularnych". Ich swoistość, wynik rezygnacji i pewnego wyboru, polega na czymś innym – na pewnej zadumie, na delikatnym „wglądzie" w naszą (widzów) intymność, na odwołaniu się do naszej wrażliwości, kto wie? – może poetyckiej. Są one próbą rozmowy z widzem, której formę określiłbym jako „wyznanie". Nie chodzi o autobiografię, o opowiadanie w pierwszej osobie, o zabiegi mające na celu subiektywizację całej filmowej wizji.

Różewicz opowiada zazwyczaj zamknięte fabuły w trzeciej osobie. Mówiąc „wyznanie" miałem na myśli emocjonalny ton jego filmów, ową próbę zwierzenia sekretnych stanów duszy, obudzenia drzemiącej duszy widza. Niewielu spośród współczesnych polskich reżyserów wymaga odwołania się do tak dziwnej kategorii krytycznej, jaką jest dusza. Nie duch dziejów, narodu, itp., lecz indywidualna, empatyczna i sympatyczna dusza. Twórcą takim jest, z pewnością, autor „Rysia", „Pasji", „Świadectwa urodzenia".

Kolejny film Stanisława Różewicza, „Kobieta w kapeluszu", nakręcony w

Hanna Mikuć

zwykłym dla tego autora stylu, jest – najogólniej mówiąc – traktatem „o nicości świata tego". Skromna fabułka o dziewczynie po szkole teatralnej, której marzenia, by zagrać choć raz rolę... prawdziwą rolę, rozwiewają się w miarę, jak oddalamy się od początku opowieści, to tylko pierwszy wymiar, ość dramaturgiczna, na którą reżyser nawija coraz to nowe warstwy, coraz to nowe – ironiczne? – sensy. Jest tu bowiem jakieś przesunięcie akcentów, przemieszanie znaczeń, podważanie stereotypu, choć, niestety, ironia ta gubi się czasem w zbytniej łagodności, w niezdecydowanej kresce, w spokojnym tonie całej opowieści.

Ewa (Hanna Mikuć) otrzymała niedawno aktorski dyplom, pracuje w teatrze, gdzie grywa „ogony" w ambitnych skądinąd przedstawieniach. Czeka na swą wielką szansę, na rolę, dzięki której zabłyśnie... lub może, w której potwierdzi dla siebie samej swą wartość. Odwiedza starą aktorkę, swoją profesorkę z czasów studiów, odwiedza też matkę, żyjącą z kolejnym mężczyzną, jakąś starą kobietę, która, opuszczona przez rodzinę, wymaga opieki, przyjaciółkę, siostrę... Sama mieszka w podnajętym mieszkaniu o normalnym, niezłym standardzie. Ot zwykła opowieść.

Los uśmiecha się do niej, ma zagrać Kordelię w szekspirowskiej tragedii „Król Lear". Pewny siebie, acz niecierpliwy jako osobowość, reżyser traktuje to przedstawienie raczej jako fuchę, kolejny dodatek do pensji. Zauważają to chyba wszyscy... poza Ewą. W wyniku intrygi traci ona tę rolę; zresztą później reżyser, mający ciekawsze (czy bardziej intratne) propozycje, rezygnuje w ogóle z zamiaru wystawiania Szekspira. Pojawia się też wątek miłosny, rozstanie z dotychczasowym chłopcem, początki romansu z nowym mężczyzną – fotografikiem-fotoreporterem. Pojawia się wątek wspomnień: dezilucja legendy związanej z postacią ojca Ewy, który nie był ofiarą prześladowań politycznych – jak wyobraża sobie to córka, lecz rozstał się z rodziną nie mogąc dojść do porozumienia z żoną i pewnie ze sobą samym.

Nadzieje na rolę rozwiewają się, rozwiewa się też młodzieńcze poczucie sensu i harmonii świata. Pozostaje uczucie, pełne jednak rezerwy i ostrożności. Oto fabuła filmowej opowieści.

Zawód aktora, przestrzeń zastrzeżona w społecznym odczuciu dla gwiazd, dla nadludzi, symbol pragnień każdego podlotka, ukazany jest w tym filmie od strony najmniej efektownej. Od strony prób między spektaklami, od strony codziennej, żmudnej pracy, przez pryzmat kulis z bufetem, w którym serwują niejadalny bigos, z garderobami, w których rządzi plotka, z zapleczem, gdzie jeden aktor drugiemu aktorowi proponuje sprzedaż pary butów. Antymitologia teatru? Ewa wcale nie jest przekonana o tym, że jest wybrańcem niebios. Ot, wykonuje pracę, jak inne, jest nawet gotowa z niej zrezygnować, jeśli trafi się jej coś bardziej sensownego... Póki co oczekuje na wymarzoną rolę.

„Prostactwo" kulis i „świętość" sceny – ileż wydarzeń można zbudować na tym konflikcie? Różewicz nie podąża jednak za daleko tym zbyt wygodnym tropem, sygnalizuje go i znów nieznacznie przesuwa znaczenia. Na scenia gra się „Bal manekinów" Brunona Jasieńskiego: postacie – automaty z jednakowo zimnym makijażem, w odindywidualizowanych strojach wykonują serię bezosobowych ruchów – taniec współczesnej epoki. Jednym z manekinów jest Ewa. Autentyczność przedstawienia polega na ukazaniu nieautentyczności człowieka, środkiem do osiągnięcia tego celu jest bezosobowość aktorów. W teatrze gra się życie, które jest sztuczne jak teatr (kukieł). Ironiczny komentarz.

W ten sposób z rozważań o teatrze wchodzimy w sferę rozważań o duszy i jej romantycznych tęsknotach. Tęsknotę Ewy można określić jako głód autentyczności (o moich zastrzeżeniach poinformuję dalej). Wymarzona rola Kordelii z dramatu Szekspira jest bowiem bardziej symbolem owej tęsknoty, niż aktorską szansą. (W tekście sztuki Kordelia pojawia się trzykrotnie: raz – na początku, i dwa razy – pod koniec, i wygłasza dość krótkie kwestie; pod względem aktorskim z pewnością ciekawsze są role jej demonicznych sióstr – Goneril i Regan). Nie chodzi więc o sens sceniczny. Kordelia dla Ewy to coś więcej, niż manekin, to pewna idea z całą gamą skojarzeń i asocjacji, jakie wywołuje w umyśle aktorki, z niepokojami, jakie wzbudza w duszy dwudziestoletniej dziewczyny. W tym sensie jest to postać żywa – i to udało się pokazać Różewiczowi.

Kordelia ma dla Ewy znaczenie, może przede wszystkim, pozasceniczne. Psychoterapeutyczne? Wątek biograficzny filmu: legenda o ojcu i dezilucja mitu, wtrącane od czasu do czasu – jak koszmary senne – sekwencje z dzieciństwa, postać oziębłej matki (pani adwokat z zawodu) – wszystko to delikatnie, jak kolejne przęsła pajęczyny, dookreśla sytuację, rysuje rozterkę. Ewa tęskni za postacią Kordelii, może dlatego, że pragnie kochać ojca, którego nie ma, a którego ma jej zastąpić mityczny (choć w jej przypadku chyba bardziej konkretny – znów ironiczne przesunięcie) król Lear. Dziwne są drgnienia dziewczęcej duszy, logika jej nadziei i wyborów.

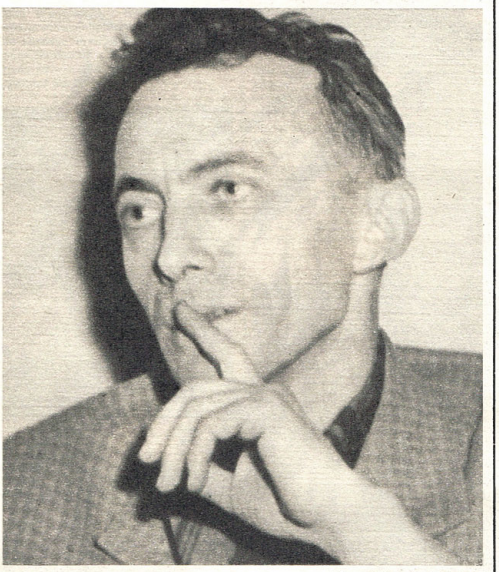
Jest jakaś – nie dosłowna – paralela z rzeczywistością „Króla Leara": chodzi o świat, który postradał miarę, w którym ważne są fokcie, bo za ich pomocą łatwiej osiągnąć dobra doczesne... a także wieczne – sławę i poszanowanie. Jedna scena humorystyczna filmu mówi aż nadto: scena w antykwariacie, gdy pani adwokat myśli o kupieniu mężowi w prezencie starej szlacheckiej szabli, akurat takiej... do zawieszenia nad telewizorem. (Moim zdaniem to wystarczy, dalsze perypetie z zakupem orderu są już niepotrzebne). Ale też i tyle. Utrata miary u Szekspira prowadzi do czynów zbrodniczych, lecz wyzwala indywidualne pasje. Utrata miary w świecie Manekinów prowadzi do zagubienia, do zatarcia się horyzontu wartości, wszyscy są podobni, choć każdy wycięty z innego komiksu. Różewicz zręcznie potrafi się posłużyć stereotypami swoich postaci.

Mamy więc wątek zagubienia w świecie, w którym rzeczy tworzone przez człowieka zdają się przerastać jego miarę, w którym zwykła dobroć nie wystarcza. I choć o zagubieniu i nicości traktuje film, trudno na to wszystko się zgodzić do końca.

– Jaką powinna być Kordelia? – pyta Ewa doświadczonego partnera w przyszłej roli.

– Ma być dobra – odpowiada stary aktor. – Powinna kochać ojca.

Czy to jednak wystarcza? Może starczy to za definicję scenicznej postaci, ale jak przymierzyć to do życia, a taką czyni ją Różewicz w życiu. Tu słaby punkt dla reżysera; w porządku, gdy tę dobroć sugeruje, gorzej, gdy zaczyna ją



Reżyser Stanisław Różewicz

udowadniać, każąc jej np. opiekować się wszystkimi smutnymi i cierpiącymi.

Z drugiej strony trudno z „naturalnej dobroci" zrobić filozofię: jeśli ona ma się stać racją, musi zaistnieć w konflikcie, powinna wstrząsać – jak u Szekspira.

Tymczasem Ewa jest panną, która niezbyt jeszcze wie, czego chce, która usiłuje dokonać samookreślenia (i o tym też traktuje film), lecz jest nuta rezygnacji w tym, co robi. Jest wrażliwa, delikatna, czasem marzy, czasem tęskni, lecz nie potrafi swego „ja" narzucić światu... ba, nie umie go nawet przedstawić. Jej „ja" nie jest błyskotliwe, efektowne, na pokaz, ale też jest trochę nie wyartykułowane – może dlatego ciągle przegrywa, w dodatku przegrywa po cichu. Ewa nosi w sobie porażkę, widać ją już w jej spojrzeniu, tkwi ona w tym typie uczuciowości, który prezentuje.

Trochę mnie autor nie przekonał o tym, że „dobroć" jest odpowiedzią na głód autentyczności. Tutaj mistrz portretu duszy poczuł się mniej pewnie, nie dał jasnej odpowiedzi – sam nie mogąc do końca w to uwierzyć, czy też bojąc się wkroczyć w przestrzeń filmową, która nie jest jego domeną – w przestrzeń konfliktu, w dyskurs racji, nie uczuć. Gdyby Ewa potrafiła się sama lepiej „wyartykułować", jego traktat zyskałby nowy wymiar, stałby się bardziej „krwisty". Ale może tego chciał właśnie uniknąć? Nasuwa się więc pytanie, czy w samej Ewie nie tkwi ziarno nieautentyczności?

Jest w tej postaci doza sentymentalizmu. Nie romantyzmu – jeśli pamiętać o tym, że (przynajmniej w polskiej tradycji) zwykło się łączyć romantyzm z wyrazistą autoekspresją, ze sporą dawką ekstrawertyzmu, co współgra pięknie z romantyczną skłonnością do wikłania się w sprawy wielkie, czyny ponadindywidualne, a nie tylko do zaglądania za kulisy własnego wnętrza. Dlatego protest Ewy przeciwko bezdusznemu mechanizmowi świata jest tylko sentymentalnym sprzeciwem. Zbyt łatwo godzi się ona na swe porażki – na utratę roli Kordelii (choć postać jej zachowuje dla siebie); zbyt cicho wyraża niezgodę na przypadkowe statystowanie w kapeluszu w jakimś filmie – jej niezgoda właściwie nie zostaje zrozumiana przez tych, wobec których ją manifestuje. Świat nie zauważył jej łez.

Paradoks polega na tym, że Ewa jednak nie płacze. W całości jej zachowanie, włącznie z marzeniami i tęsknotami, jest na jej miarę. Nie opuści teatru, bo gdzieżby mogła snuć swoje fantazje. Opuści swego chłopca, gdyż ten ową miarę chciałby przekroczyć, mógłby oderwać ją od „czystych" marzeń. Trochę na zasadzie *deux ex machina* pojawi się na jej horyzoncie mężczyzna – łagodny, ujmujący, nie natrętny... Kolejne radości, kolejne smutki, a życie toczy się dalej. Kwestie Kordelii pozostaną zaś smutnym w myślach monologiem, rozprawą z nieczułym światem, w którym, aby zostać zauważonym, trzeba krzyczeć i przepychać się łokciami.

Zastanawiam się jak podsumować to wszystko. Czy to aż tyle? Czy tylko tyle?

Niewątpliwie udało się Różewiczowi to wszystko, gdzie jest pejzażystą duszy. Umie on delikatnie, niemal niewidocznie zbudować zwiewną aurę dziewczęcych marzeń, wejść między kryształowe tony ludzkiego wnętrza. Jest w tym jakaś poezja (choć nie do każdego musi ona trafiać), jest to swoistość autorskiego stylu. Ciekawie ukazane są obserwacje kulis teatralnego życia – z dużą swobodą, a zarazem z nutką humoru, z ironią. Zresztą nić ironii ożywia cały film, jest to ciągłe przesuwanie znaczeń, rozstawianie akcentów. Najsłabiej wypadł wątek „dobroci", te fragmenty, w których Kordelia – Ewa, istota z natury dobra i empatyczna, musi wejść w „zasadnicze" interakcje z innymi. Tutaj – czy to nie chcąc zniszczyć misternej konstrukcji duszy, czy też boję się wejść na teren obcych swej wrażliwości żywiołów – Różewicz jakby spasował po rozdaniu kart, zadowolił się ilustracją. Miał do tego prawo, lecz czasem był za mało konsekwentny.

Cichy traktat o nicości świata tego, to opowieść o duszy, która tę nicość przeżywa – zgodzę się tutaj z Różewiczem, z jego stylem, sposobem opowiadania, przyjmę jego wrażliwość z całym dobrodziejstwem inwentarza. Trudniej mi się zgodzić na rozrzucone w filmie próby „realizmu", uprawdopodobniania zdarzeń, sytuacji, postaci. Cierpi na tym traktat i jego poezja, a to ona tworzy tutaj wymiar sensów, bo przecież w sferze realistycznej opowiedziana przez filmowca fabuła jest tylko „nieciekawą historią".

Pytanie zaś, na ile nośny jest dzisiaj temat sentymentalny, to zupełnie inna kwestia, w której głos Różewicza, choć dyskusyjny, nie jest wcale banalny.

JERZY USZYŃSKI

Daniel Olbrychski i Katarzyna Figura

Krzysztof Chojnacki, Henryk Bista, Daniel Olbrychski, Jerzy Trela i Bronisław Wrocławski

Krzysztof Majchrzak, Krzysztof Chojnacki, Marcin Sznajder i Stanisław Manturzewski

GA, GA – CHWAŁA BOHATEROM

O realizacji filmu PIOTRA SZULKINA

W XXI wieku ludzkość stała się tak bogata i szczęśliwa, że nikt już nie chciał wykonywać trudnego i ryzykownego zawodu kosmonauty. Znaleziono jednak rozwiązanie, które miało zaspokoić odwieczny pęd ludzkości ku nowym, nieznanym światom. Rozwiązanie społecznie wartościowe i moralnie nieobojętne. A prócz tego tańsze od wysyłania w kosmos kosztownych automatów... I tak w kosmosie pojawili się wysłannicy ludzkości zapełniający swoim gwarem kosmiczne krążowniki penitencjarne. Na pokładzie tych wspaniałych statków, niby we wnętrznościach wieloryba hartowały się serca pokolenia nowych Jonaszów, bo tak jak Jonasz zbłądziwszy, powracali wypełnieni skruchą. Takim komentarzem ma rozpocząć się film Piotra Szulkina „Ga, ga – chwała bohaterom."

Scope – skazany za krnąbrność – zostaje jedynym, przymusowym pasażerem kosmicznego wahadłowca. Statkiem kieruje komputer, który zwięźle określa status bohatera: „Ty jesteś teraz wolnym człowiekiem. A ja jestem komputerem. Wszystko jest przewidziane w programie, więc każda twoja decyzja jest zbyteczna... Czy to nie wspaniale być wolnym i nie musieć o niczym decydować?"

Scope buntuje się przeciwko światu, w którym każdy żywy odruch, nawet buntu i protestu, jest z góry uwzględniony i zaprogramowany. „Czas – dzieliłem – relacjonuje w czasie lotu – na beznadziejne próby oszukania komputera, którego nie mogłem wyłączyć i wpatrywanie się w kawałek znalezionego na podłodze lustra. Wiele razy czytałem odpowiedzi na pytanie: co byś zabrał na bezludną wyspę. Nigdy nikt nie odpowiadał: lustro. Głupcy. W sytuacji gdy wszystko inne staje się tobie niepodległe, jakże natrętnym robi się szukanie czegoś niepowtarzalnego, czegoś choćby złudnie podległego tobie samemu. Twarzy".

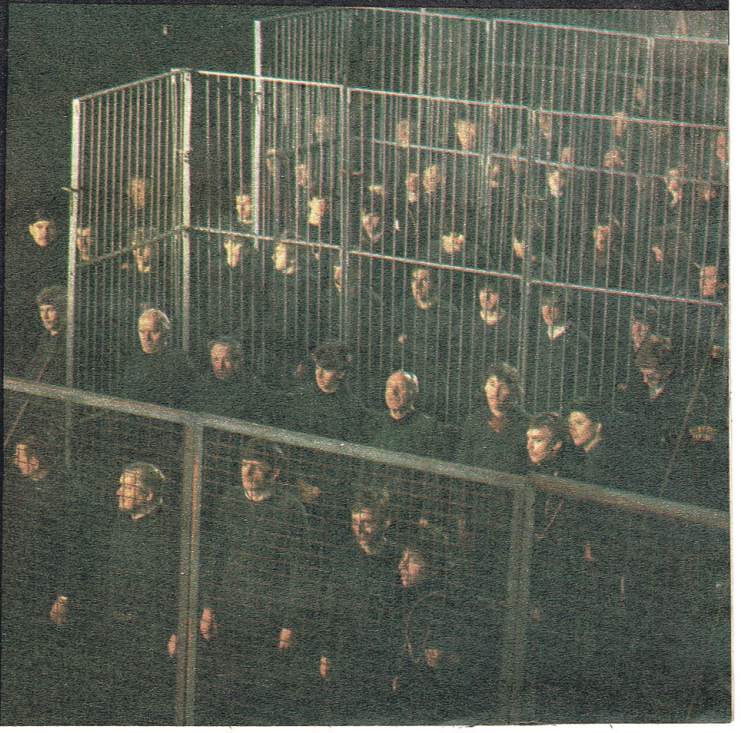
Wahadłowiec Scope'a osiada na planecie Australia 458, której mieszkańcy opętani są manią bezinteresownego okrucieństwa. Domagają się oni od przybysza z Ziemi, żeby do końca odegrał spektakularną rolę bohatera, który publicznie, przed kamerami telewizyjnymi, w czasie widowiskowego show, da się wbić na pal. Bo „wolność to uświadomione bohaterstwo". Różne formy perswazji włącznie z zaaranżowanymi prowokacjami, mają doprowadzić Scope'a do odegrania głównej roli w mrożącym krew widowisku.

Główne role odtwarzają Daniel Olbrychski, Katarzyna Figura, Jerzy Stuhr, Jan Nowicki, Marek Walczewski, Henryk Bista, Jerzy Trela, Dorota Stalińska, Bożena Dykiel, Krzysztof Majchrzak, Bronisław Wrocławski, Leon Niemczyk, Mariusz Benoit i inni. Zdjęcia realizowano w Warszawie, m.in. na Stadionie Dziesięciolecia i w czekającym na remont hotelu Bristol. Operatorem jest Edward Kłosiński. Scenografię projektowała Halina Dobrowolska, kostiumy Ewa Krauze, a produkcją kieruje w imieniu Zespołu „Perspektywa" Dorota Ostrowska-Orlińska. (bz)

Zdjęcia: ROMAN SUMIK

Daniel Olbrychski i reżyser Piotr Szulkin

Jacek Strzemżalski, Henryk Bista i Daniel Olbrychski



Moja historia kina (58)

Wczesna burleska

ALEKSANDER JACKIEWICZ

4. MACK SENNETT I JEGO „STAJNIA" (III)

Ostatnia burleska Sennetta, na którą chcę zwrócić uwagę, pochodzi znów wprawdzie jeszcze z keystone'owskiego okresu, przekracza już jednak granicę gatunku, przywodząc na myśl ni mniej, ni więcej tylko „Człowieka, który kręci" Keatona z 1928 roku, jedno z pierwszych autotematycznych poważnych dzieł kina (chociaż należące do „niepoważnego" gatunku). W „Dramatycznej karierze Mabel" (1913) pewien wiejski chłopak (gra go Mack Sennett, który obok dandysów chętnie odtwarzał postacie naiwne), odwiedziwszy miasto, trafia po raz pierwszy do kina i widzi na ekranie znajomą dziewczynę (Mabel Normand). Kochał się w niej kiedyś. Tymczasem dziewczyna dostała się do filmu i teraz na ekranie prześladuje ją jakiś ciemny typ (Ford Sterling). Chłopiec, który nie odróżnia kina od życia, rzuca się, żeby ją ratować. „W tej wczesnej burlesce – pisałem kiedyś – jest już film w filmie i sprawa stosunku filmu do rzeczywistości, i sprawa aktora, i sprawa widza kinowego".

Kiedy nowo założona w 1915 roku wytwórnia Triangle wchłonęła wytwórnię Keystone, Sennett nadal pozostał w Edendale, kręcąc burleski. Jego apetyt jednak rósł. Postanowił spróbować burleski pełnometrażowej. Nie po raz pierwszy zresztą. Już w 1914 roku zrobił „Nieudany romans Tillie" ze znaną aktorką dramatyczną Marią Dressler i Chaplinem w rolach głównych (była to w ogóle pierwsza pełnometrażowa burleska w historii kina). Teraz zaangażował w przedsięwzięcie cały swój majątek i autorytet. W filmie miała królować Mabel Normand. Projekt nie wzbudził zaufania ani współproducentów Sennetta, ani dystrybutorów. A jednak film osiągnął wielki sukces i stał się triumfem aktorki. Dała tu ona popis poczucia humoru, urody i sprawności fizycznej. Nazywał się „Mickey". Zachęcony powodzeniem reżyser zrobił kolejny długi metraż z Mabel w roli głównej „Molly O.". I znowu zwyciężył. Pisano o Mabel: „Nie ma takiej drugiej jak ona, jej obecność wszyscy głęboko odczuliśmy. Nawet Mary Pickford i Chaplin nie zastąpią tej uroczej, jedynej na świecie dziewczyny o wielkiej wrażliwości, delikatności i niepospolitym talencie". Dembowski, który ów tekst przytacza w swoim studium („Film na świecie" 5/82), zaopatruje go uwagą: „Nie byłoby dziwne, gdyby się okazało, że autorem tego – anonimowego – tekstu jest sam Sennett".

Mabel Normand

Reżyser kochał Mabel gorąco i burzliwie. Rozstawali się i znowu wiązali, w pracy i życiu. Aż rozstali się na dobre. Brak Mabel odczuła sztuka Sennetta. Na szczęście w tym czasie odkrył on i wylansował Harry'ego Langdona (o którym będę mówił w swoim czasie: o księżycowym wesołku, zupełnie innym niż „stajnia" reżysera). Ale to już ostatnie odkrycie. Zaczyna się powolny upadek Sennetta. Mówi się, że w ogóle burlesce zaszkodził wydłużający się metraż. To prawda. I że ona musiała być teraz „sztuką". Sennett, przeszedłszy w 1923 roku do wytwórni Pathé, coraz częściej nadaje swoim farsom kształt komedii, a nawet melodramatu czy jego parodii. Coraz chętniej też mówi o ambitnym filmie. Ale ambicja – zwłaszcza w kinie – może tak samo dobrze pomagać, jak szkodzić. Wreszcie gubił Sennetta mijający czas. Komedia lat dwudziestych, nawet ówczesna burleska, jest już bardzo odmienna od slapsticku: mniej od niego agresywna, bardziej wyważona, nawet refleksyjna. Tymczasem Sennett od lat miał rękę nabitą tamtym tempem, tamtym rytmem i nowa poetyka nie była już „jego". Pojawienie się dźwięku z końcem lat dwudziestych, po czym bankructwo w 1935 roku Paramountu, z którym Sennett był wówczas związany, położyło ostateczny kres jego dziełu. W tym samym roku reżyser zdążył jeszcze zrealizować film z kolejnym wielkim komikiem ekranu, Busterem Keatonem. Ale Keaton, tak jak on, dni świetności miał już za sobą.

Cytowany Dembowski pisze w zakończeniu studium: „W przeciwieństwie do Ince'a i Griffitha, Sennett nie stworzył podwalin filmowego języka, ale stworzył styl gatunek filmowy, którego był mistrzem (...)". To niezupełnie tak. Zarówno jeśli chodzi o Ince'a, jak i o Sennetta. Kino zawdzięcza autorowi „Dezertera" raczej dramaturgię niż język. I odwrotnie: Sennett – ale także oczywiście Ince – tworząc nowy gatunek, ulepszał tym samym i wzbogacał także mowę kina. Jako przykład niech posłuży jeszcze raz jego montaż. Mitry pisze: „Mack Sennett (dzięki zasadom montażu, które wziął od Griffitha i które wypróbował) mieszał, wspomagany przez swoich współpracowników, nieprawdopodobieństwo i autentyk, logikę i brak logiki, rzeczy zaskakujące i niemożliwe.

Pakując wszędzie absurd, tworząc niezwykłe związki, wprowadzając ruch nie tylko do akcji, lecz także w tkankę dzieła, w ruchliwość obrazów, wyposażył swoje komedie w niezwykły dynamizm i stał się jednym z pierwszych, którzy umożliwili widzowi odczucie siły rytmu poprzez jego nasilenie. Przyśpieszenie stało się z kolei źródłem nowego komizmu rodzącego się ze struktury filmu".

A więc wykorzystanie przez Sennetta Griffithowskiego montażu ma nie tylko dramaturgiczny czy nawet narracyjny charakter, lecz przynajmniej składniowy. Jego składnia bowiem odznacza się odmiennym kształtem niż na przykład składnia „Nietolerancji". Montaż Griffitha jest, jak to nazywamy, logiczny, racjonalny, odtwórczy, „cegiełkowy" – Sennett natomiast, z zasad mistrza korzystając i nawet nadal, za mistrzem, opowiadając o sprawach naszego świata i ich powiązaniach, przecież naraz ekran napełnił szaleństwem. Znowu Mitry (tutaj za Dembowskim): „W filmach Sennetta (...) spektakl stawał się czystą feerią. Perypetia była już niepotrzebna, nawet wręcz odrzucana. Między poszczególnymi scenami nie było żadnego związku, żadnej logicznej ciągłości. Niewyczerpanym źródłem poetyckiego żartu był absurd".

Sennettowska burleska, tak nowoczesna i „jazzowa", ma zarazem wiele przecież z najstarszej tradycji. Wypełniają ją „wieczne" postacie i farsowe sytuacje zakodowane w teatrze od stuleci. A jednak i to nie jest tu takie jak dawniej. Ma choćby lekkość fotograficznego fantomu. (Rudolf Arnheim twierdzi, że tylko dzięki temu, iż kadry są fotografiami, a nie kawałkami świata, montaż w ogóle jest możliwy, bo co by to było, gdyby żywych ludzi i autentyczne przedmioty przerzucać po ekranie). Dzięki więc owej zwiewności, owej niewiarygodnej ruchliwości Sennettowska rzeczywistość stworzyła tekst zupełnie odmienny od burleski teatralnej. Zarazem jednak ten tekst mówi o realnym świecie. Nawet go przytacza. Policjanci Sennetta są konkretni, amerykańscy, z tego to i tego czasu, albo plażowe dziewczyny – kąpielowe koszule po kolana, pończochy, ozdobne czepki. W ogóle ówcześni ludzie – cóż, że skarykaturowani! – w ich życiu, losie, rozrywkach i z ich niemałym okrucieństwem.

Wymieniłem przykładowo zaledwie kilka filmów Sennetta (zrealizował ich ponad półtora tysiąca). W rozdziale o Chaplinie zajmę się z kolei burleskami, które Sennett z nim robił. Tu o nich zaledwie parę słów. Już w tym pierwszym okresie kariery małego człowieczka potrafiły one ukazać – jedyne chyba w Sennettowskiej produkcji w tym stopniu – postać ludzką, o której mówił reżyser, że winna ona prowadzić farsę. I jeżeli owe taśmy nie rysowały jeszcze człowieka pełnego, to przynajmniej ukazywały jaskrawe cechy jego charakteru, uczucia, instynkty.

Chyba nie przesadzę jeżeli powiem, że Sennett nauczył kinowego widza patrzeć, kojarzyć, przeżywać inaczej – szybciej i bardziej „mozaikowo" – niż w ubiegłym wieku. A to, co pokazywał, zrównał, zdemokratyzował, często zdegradował i postawił na głowie, kontynuując w taki sposób starą tradycję. Tym razem karnawałową. Lecz po raz pierwszy, dzięki powszechności filmu, zyskała ona wymiar globalny. Oczywiście – reasumując – wszystko, co zawierała jego burleska, wisiało już w powietrzu. Sennett jednak nadał temu kinową twarz.

■

Jonathan Pryce i Michael Palin

Brazylia

Sam Lowry (Jonathan Pryce) jest urzędnikiem w ministerstwie informacji, małym kółeczkiem w ogromnej, biurokratyczno-komputerowej machinie, kontrolującej w najdrobniejszych szczegółach życie obywateli. Mieszka w mieście-molochu, gdzie monumentalne gmachy urzędów sąsiadują z obskurnymi slumsami. Domy wypełnia plątanina różnokolorowych plastykowych rur o niejasnym przeznaczeniu. Miastem co jakiś czas wstrząsają wybuchy bomb, podkładanych w miejscach publicznych przez nieuchwytnych terrorystów.

Sam ucieka od rzeczywistości, wykorzystując każdą wolną chwilę (także w pracy) na sen. Wtedy szary urzędnik przeistacza się w uskrzydlonego herosa, rodzaj Ikara i Zygfryda w jednej osobie. Unosi się na ogromnych złocistych skrzydłach, w lśniącej zbroi, przemierza cudowną zieloną krainę i ratuje z opresji piękną dziewicę (Kim Geist). Ambicją Sama jest więc unikanie awansu, miałby bowiem mniej czasu na sen w biurze.

Nie da się jednak uciec od rzeczywistości. Policja wpada na trop przywódcy terrorystów, inżyniera Tuttle (Robert De Niro). Komputer wystawia nakaz aresztowania. W tym momencie między przewody wpada zabita przez programistę mucha. Następuje zwarcie i w wyniku komputera zamiast nazwiska Tuttle pojawia się Buttle. Bogu ducha winny obywatel o tym nazwisku zostaje sprawnie aresztowany. Policja wdziera się do jego mieszkania przez otwór wycięty w suficie, wybite okna i – wreszcie przez drzwi. Błąd się szybko wyjaśnia, w czym ma swój udział Sam. On też zostaje wysłany do wdowy Buttle (ofiara pomyłki nie dożyła wyjaśnienia), by uzyskać jej podpis na koniecznych dokumentach. Przez dziurę w suficie widzi dziewczynę o twarzy dziewicy z jego snów. Dziewczyna znika. Sam goni ją bezskutecznie.

Wypadki nabierają rozpędu. Sam, by odnaleźć dziewczynę, przyjmuje awans do departamentu gromadzenia danych (załatwiony przez jego matkę, przyjaciółkę wiceministra). Inżynier Tuttle zjawia się w jego mieszkaniu, aby dokonać nielegalnej naprawy klimatyzacji (wszelkie nieautoryzowane manipulacje przy zagadkowych rurach są przestępstwem) i otworzyć mu oczy na prawdziwy charakter machiny państwowej, której elementem jest przecież Sam.

W departamencie gromadzenia danych Sam odnajduje personalia poszukiwanej dziewczyny. Są zaklasyfikowane jako tajne, bowiem dziewczyna jest podejrzana o współpracę z terrorystami. Na szczęście pieczę nad tajnymi aktami ma Jack (Michael Palin), szkolny przyjaciel Sama. Jack jest szefem tajnej policji i naczelnym torturantem. W imię dawnej przyjaźni wypożycza Samowi akta dziewczyny (nazywa się Jill Layton i jest kierowcą ciężarówki) i odznakę otwierającą drogę przez kordony policji.

Zmęczony Sam, nim wyruszy na poszukiwanie Jill, zapada w sen. Tym razem jednak kraina marzeń przybiera przerażający wygląd. Zieleń ustępuje miejsca murom, które wyciągają ceglane łapy i usiłują go schwytać w locie. Udaje mu się umknąć, ale tylko po to, by natknąć się na olbrzyma w japońskiej zbroi, miotającego błyskawice. Po ciężkiej walce Sam powala olbrzyma i budzi się.

Odnajduje Jill (która została już aresztowana i doprowadzona do ministerstwa), uwalnia ją i pomaga w ucieczce. Zostaje jednak schwytany i oskarżony o wszelkie możliwe zbrodnie (z naprawą klimatyzacji włącznie).

Przyjaciel Jack, z twarzą zakrytą groteskową chińską maską, sadza go na czymś pośrednim między fotelem dentystycznym a krzesłem elektrycznym umieszczonym na pomoście wewnątrz olbrzymiej hali i zbrojny w dziwaczne narzędzia przystępuje do przesłuchania. Nagle ściany hali pękają i przez powstałe otwory wdzierają się terroryści z Tuttlem na czele. Uwalniają Sama i staczają zwycięską walkę z policją. Sam pada w ramiona ukochanej. W tym momencie widzimy, że była to tylko kolejna wizja Sama. Rzeczywistością jest fotel dentystyczny i przyjaciel Jack.

Ten dziwny film trudny do gatunkowego sklasyfikowania, mieszczący się chyba najbliżej surrealistycznej czarnej komedii, został zrealizowany przez Terry Gilliama, znanego naszym widzom jako twórca filmu „Jabberwocky".

Gilliam jest Amerykaninem z pochodzenia. Zaczynał jako rysownik komiksów w miesięczniku „Mad". Później przeniósł się do Anglii, gdzie nawiązał współpracę ze słynnym zespołem komików telewizyjnych Monty Python. Realizował kolaże i wstawki animowane do ich wczesnych filmów telewizyjnych. (Jeden z nich, „Latający cyrk Monty Pythona", emitowała nasza telewizja w 1976 roku, w programie sylwestrowym). Gdy Monty Python emancypuje się i zaczyna kręcić filmy kinowe, Gilliam jest drugim reżyserem filmu „Monty Python i Święty Graal". Pierwszym filmem zrealizowanym przez Gilliama samodzielnie jest „Jabberwocky" (1977), drugim „Bandyci czasu" (1980). Między tymi filmami projektuje dekoracje do filmu „Monty Python – Życie Briana". Później współpracuje przy realizacji „Monty Python – Sens życia".

Jakkolwiek ściśle związany z zespołem Monty Python i w dużej mierze współtwórca wykreowanego przez ten zespół stylu charakteryzującego się groteskowym, często okrutnym humorem, Terry Gilliam utrzymuje, że filmy, które on reżyserował, są jego filmami. Jego powołaniem jest samodzielna reżyseria.

Dowiódł tego filmem „Brazylia". Ten wysokobudżetowy film (14 milionów dolarów) zrealizowany przez Gilliama samodzielnie, bez zespołu Monty Python – zadziwia, olśniewa i budzi gorzkie refleksje. Zadziwia rozmachem i precyzją realizacji, olśniewa bogactwem faktury, budzi refleksje ponurą wizją totalitarnego społeczeństwa. Ta wizja, kontrapunktowana onirycznymi, eskapistycznymi wstawkami, nie ma sobie równej w historii kina. Prawie trzygodzinny film ogląda się od początku do końca z zapartym tchem. Dodatkową zaletą filmu – paradoksalnie – jest jego pesymistyczne zakończenie. Jakże łatwo było Gilliamowi ulec pokusie happy endu; wypuścić nas z kina uspokojonych i przekonanych, że wszystko się dobrze kończy na tym najlepszym ze światów. Zamiast tego zasmucił, ale i skłonił do głębszych rozważań nad przesłaniem „Brazylii".

Dlaczego film nosi tytuł „Brazylia"? Michael Palin, członek zespołu Monty Python, grający w tym filmie rolę Jacka, stwierdził, że jest to pierwszy film, którego tytuł dał nazwę jakiemuś krajowi... Nie idzie tu jednak o kraj, lecz o słynny przebój Xaviera Cugata z lat trzydziestych. Melodia ta jest muzyczną ilustracją sekwencji onirycznych, stanowiąc zarazem ironiczny lejtmotyw tego niezwykłego filmu.

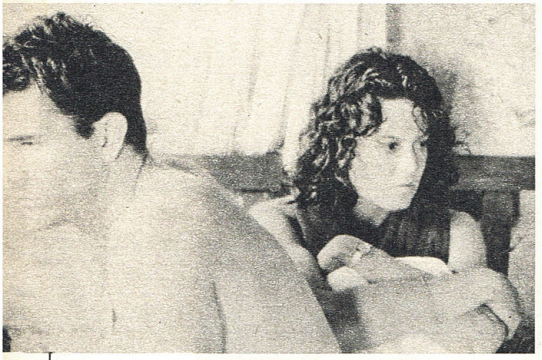
BRONISŁAW PUŁASKI

BRAZYLIA, reż. Terry Gilliam, Wielka Brytania

PORTRET NA ŻYCZENIE

MEL Gibson

Coś za coś: adresu naszego dzisiejszego bohatera nie możemy podać, bo mamy tylko dane o agencji australijskiej, wiadomo zaś, że aktor przebywa w Stanach Zjednoczonych. Mamy za to nowy, aktualny adres Carrie Fisher: c/o Chasin–Park–Citron–Agency, 9255 Sunset Boulevard, Los Angeles, CA 90069, USA. A po „Powrocie jedi" księżniczka Leia ma nowych wielbicieli.



Z Sigourney Weaver w filmie „Rok niebezpiecznego życia"
Fot. Ciné Revue

W „Szalonym Maxie"

Z Tevaite Vernette w „Buncie na «Bounty»"

Po raz pierwszy przedstawiamy w rubryce aktora australijskiego – ale Mel Gibson cieszy się już rozgłosem międzynarodowym. Młody, przystojny (1.77 wzrostu, 72 kg), wysportowany, jest typem ekranowego amanta w najlepszym stylu i śmiało stara się także wykraczać poza stereotyp. Oglądaliśmy go niedawno w filmie „Tim" z roku 1979 pokazanym w telewizji: młody aktor zagrał niezwykle przekonywająco postać zapóźnionego w rozwoju chłopca, który powoli osiąga dojrzałość. Oszczędne, ale wyraziste aktorstwo jest charakterystyczne dla każdej jego kreacji.

Urodził się w styczniu 1956 roku; nie dysponujemy, niestety, szczegółami dotyczącymi początków jego kariery. Wiemy natomiast, że jest żonaty od 1980 i ma czworo dzieci, w tym bliźniaki. Na ekranie debiutował w filmie „Miasto latem" (1977), ale sławę przyniosła mu tytułowa rola w brawurowym widowisku George Millera „Szalony Max" (1979). Film ten powstawał w warunkach niemal amatorskich, podbił jednak publiczność barwną wizją świata przyszłości, po wojnie nuklearnej, kiedy powtarza się era barbarzyństwa, tyle, że stechnicyzowanego. Bohater Gibsona ma rysy westernowego „jeźdźca znikąd", pogłębione zresztą w dalszych częściach cyklu, bowiem „Szalony Max" doczekał się już części drugiej z roku 1981 i trzeciej – najbardziej widowiskowej – z roku 1984. Słynny reżyser australijski Peter Weir powierzył mu główną rolę w filmie „Gallipoli" (1981) rozgrywającym się w okresie pierwszej wojny światowej. Wkrótce potem Gibson wystąpił w jego następnym obrazie, który oglądamy właśnie na naszych ekranach: „Rok niebezpiecznego życia" (1982). Jest to fresk polityczny, ale i pasjonujący film miłosny: partnerka Gibsona to Sigourney Weaver, znana nam dobrze z „Obcego – ósmego pasażera »Nostromo«". Australijskim aktorem zainteresowano się w Hollywood. Producent Dino De Laurentiis obsadził go w roli, którą grali niegdyś Clark Gable i Marlon Brando w nowej wersji „Buntu na »Bounty«" (1983), kostiumowej sadze morskiej. U boku Sissy Spacek zagrał także, w filmie Marka Rydella „Rzeka" (1984), farmera broniącego zażarcie swego miejsca na ziemi. Ten rys heroiczny zakłóca nieco jego ostatnia jak dotychczas rola – w filmie „Pani Soffel" (1984), który jest amerykańskim debiutem australijskiej realizatorki Gillian Armstrong. Krytyka pisze, że to „film kobiecy", kameralna opowieść o miłości żony dyrektora więzienia do skazańca; akcja rozgrywa się u progu wieku i zaczerpnięta została z kronik sądowych.

Gibson występował także często w telewizji australijskiej. Dziś jest gwiazdorem wielkiego ekranu i starannie przebiera w propozycjach. Uważany jest za najciekawszego aktora młodego pokolenia i rywalizuje z uznanymi już sławami w rodzaju Harrisona Forda czy Toma Sellecka.

■

VABANK II CZYLI RIPOSTA

POLSKA, 1984

Scenariusz i reżyseria: JULIUSZ MACHULSKI. Zdjęcia: Jerzy Łukaszewicz. Muzyka: Henryk Kuźniak. Scenografia: Andrzej Przedworski. Kierownictwo produkcji: Andrzej Sołtysik. Wykonawcy: Jan Machulski (Kwinto), Leonard Pietraszak (Kramer), Bronisław Wrocławski (Sztyc), Witold Pyrkosz (Duńczyk), Jacek Chmielnik (Moks, śpiewak jazzbandu – dwie role), Krzysztof Kiersznowski (Nuta), Marek Walczewski (naczelnik Twardyjewicz), Ewa Szykulska (Marta), Beata Tyszkiewicz („hrabina Zwirska"), Kuba Geiger (Stawiski), Elżbieta Zającówna (Natalia), Józef Para (komisarz Przygoda), Józef Jaworski (Tędlarz), Michał Pawlicki (prezes Zwirski), Jerzy Matula („Kruca Bomba") i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Kadr". Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 101 min.

Dalsze perypetie bohaterów filmu „Vabank" – bankier Kramer szuka rewanżu...

SMAŻALNIA STORY

POLSKA, 1984

Reżyseria: JÓZEF GĘBSKI. Scenariusz i dialogi: Andrzej Bartosz, Wiesław Janicki. Zdjęcia: Maciej Kijowski. Muzyka: Rudolf Schuberth, Grzegorz Bukała. Scenografia: Roman Wołyniec. Kierownictwo produkcji: Czesław Jacenko. Wykonawcy: Zbigniew Buczkowski (Redaktorek), Zdzisław Smektała (Broda), Wiesław Drzewicz (naczelnik), Wojciech Brzozowicz (magister), Ryszard Pietruski (dyrektor fabryki szczotek), Leon Niemczyk (architekt gminny), Jan Himilsbach (dyrektor gorzelni), Tadeusz Bartosik (prezes GS), Alfred Freudenheim (dyrektor POM), Iwona Kubicz (Kasia), Edward Kusztal (kierowca Kazik), Andrzej Połonowicz (mechanik), Rudolf Schuberth (Pryslej), Andrzej Bartosz (komisarz wojskowy) oraz „Wały Jagiellońskie" i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" – Zespół „Iluzjon". Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 86 min.

Komedia satyryczna. Dwaj muzycy, wzięci za ekipę telewizyjną, przypadkowo demaskują nieprawidłowości, zachodzące w jednej z małych gmin.

Listy do redakcji

DZIECIOM NA ZŁOŚĆ?

Dlaczego wyświetlany obecnie na ekranach kin bez ograniczeń wieku film „E.T." został dopuszczony do rozpowszechniania w wersji oryginalnej? Uważam to za skandal. Film ów jest oglądany przez dzieci bądź to nie umiejące jeszcze wcale czytać, bądź to czytające, lecz nie na tyle biegłe, aby podążyć za zmieniającymi się wraz z kadrami filmu napisami. Z tych też względów film ten był szczególnie predestynowany do zdubbingowania. Rozpowszechnianie uprzednio filmu „Muppety jadą do Hollywood", a obecnie „E.T." w wersjach oryginalnych zdaje się wykluczać jakieś przypadkowe omyłki w podejmowaniu decyzji, raczej wręcz przeciwnie – wskazuje na świadome, zamierzone działanie. Zastanawiający jest jedynie jego cel. Robić na złość dzieciom? Byłoby to okrucieństwo graniczące z psychopatią. Więc może jedynie lekceważenie odbiorców – dzieci?

Piszę to niejako „na gorąco", krótko po obejrzeniu „E.T." wraz z moją 7-letnią córeczką – co stanowiło prawdziwy koszmar zarówno dla mnie, jak i dla innych rodziców, a sądzę, że również i dla samych dzieci, zwłaszcza dla nich. W czasie projekcji sala kinowa przypominała jakiś dom modlitwy, zaś rodzice odczytujący dzieciakom napisy – odmawiających różaniec, tyle, że w sposób nieskoordynowany, jedni głośniej, drudzy ciszej...

Szkoda, bo film był naprawdę ładny i mógł się podobać dzieciom...

ANDRZEJ KOŚCIUKIEWICZ (Wrocław)

POMAGAMY SOBIE

Aneta Zając (ul. Orzeszkowej 31/12, 50-311 Wrocław) poszukuje numerów 1 i 2 „Filmu" z br., w zamian odstąpi 26 z 1982 r., 23, 31, 38, 41, 42, 45 lub 48 z 1984 r.

Paweł Orszula (ul. Lwowska 67/95, 33-100 Tarnów) poszukuje roczników „Filmu" z lat 1970-84.

Piotr Nowacki (ul. Włodarczaka 15/8, 64-100 Leszno) poszukuje nr 23 „Filmu" z 1983 r., w zamian odstąpi numery 33, 35, 36, 40, 42, 43, 45, 46, 48-50 z 1983, 2-4, 7, 13, 14, 16, 18, 25, 32, 33, 39, 41 z 1984 lub 3 i 6 z br.

Mieczysław Krocz (Młoteczno 12 m 4, 14-500 Braniewo) poszukuje nr 6 „Filmu" z br.

Dorota Berg (ul. Kromera 1 m 2, 51-163 Wrocław) poszukuje numerów 1, 3, 5, 6, 9, 11, 13, 14, 21, 26, 29-31, 33, 38-40, 42, 43 i 53 „Filmu" z 1984 r., odstąpi 29 z 1983 oraz 4 i 22 z 1984r.

Andrzej Rydlicki (ul. Chodkiewicza 20/4, 80-803 Gdańsk) odstąpi „Film" z lat: 1982 (numery 1, 3-19, 33-36, 38-40), 1983 (3, 5-31, 33, 36, 39-44) i 1984 (29-33).

Jerzy Świerkowski (66-415 Kłodawa 162) poszukuje roczników „Filmu" z lat 1950-74 i 1980-81 oraz numerów 19 i 24 z 1982 r., odstąpi rocznik 1984 (bez nr 46) oraz numery z lat 1983 (30, 46, 48), 1984 (2, 26, 32, 33, 50-52) i 1985 (1, 3, 5).

Dorota Murawska (ul. Widnichowska 7/37, 07-300 Ostrów Maz.) poszukuje numerów „Filmu" z lat: 1983 (1-20, 26, 29, 31, 32, 34) 1984 (1, 21, 28, 32-34, 38) i 1985 (2).

Marek Wapniewski (ul. Bitwy pod Studziankami 10/218, 33-100 Tarnów) odstąpi „Film" z lat: 1982 (numery 24-26, 31, 36-39), 1983 (1, 2, 5-10, 12, 13, 15-36, 38-52) i 1984 (33, 43, 44).

Marek Siemaszko (ul. Bolesława Chrobrego 32/163, 40-881 Katowice) poszukuje nr 4 „Filmu" z 1984 r.

Anita Makuch (ul. Na zbiegu 11/2, 44-100 Gliwice) poszukuje nr 3 i 4 „Filmu" z br.

FILM – magazyn ilustrowany
WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Noskowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel. centrali 25 72 91 do 93; REDAKCJA: ul. Puławska 61, 02-595 Warszawa, tel. 45 40 41 w: 112, 116;

REDAKTOR NACZELNY: Zbigniew Kłaczyński

DRUK: Zakłady Wkięstodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", ul. Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.
WARSZAWA, 1985-04-28
NR 17 przekazano do drukarni 1985-04-04 Zam. 524. N–107

RADA REDAKCYJNA: Henryk Kluba, Maria Kornatowska, Marian Kuszewski, Józef Lenart, Zbigniew Safjan, Roman Włonczek, Wojciech Żukrowski. REDAGUJE ZESPÓŁ: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Olekslewicz, Jan Olszewski, Maria Pyszkowska, Oskar Sobański, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński, Jerzy Trafisz, Bogdan Zagrobа. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Renata Pajchel, Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Elżbieta Kowalska, Barbara Seroczyńska. KOREKTA: Elżbieta Czechak, Marek Kreutz. REDAKCJA NIE ZWRACA RĘKOPISÓW nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania.

OGŁOSZENIA przyjmuje Biuro Reklam i Propagandy: tel. 25-56-26

ZDJĘCIA: T. Mandziewski, M. Michalewicz, L. Sorell, R. Sumik, Ciné Revue, Elle, Liberation, Mosfilm, Paramount, Paris Match, PDF, PRF „Zespoły Filmowe"; Sowietskij Ekran, Sowietskij Film, 20th Century Fox, UPI, Warner Bros, WF Czołówka, arch.

PRENUMERATA: kwartalna – 260 zł, półroczna – 520 zł, roczna – 1040 zł.

WARUNKI PRENUMERATY: 1. Instytucje i zakłady pracy w miastach wojewódzkich i miastach będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych Oddziałach; 2. Instytucje i zakłady pracy oraz osoby zamieszkałe w miejscowościach, gdzie nie ma Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u listonoszy; 3. Mieszkańcy miast będących siedzibami Oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" opłacają prenumeratę wyłącznie w urzędach pocztowych nadawczo-oddawczych właściwych dla miejsca zamieszkania prenumeratora. Wpłaty dokonuje używając „blankietu wpłaty" na rachunek bankowy miejscowego oddziału RSW „Prasa-Książka-Ruch". PRENUMERATĘ ZE ZLECENIEM WYSYŁKI ZA GRANICĘ przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw ul. Towarowa 28, 00-869 Warszawa, konto NBP XV. Oddział w Warszawie nr 1153-201045-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla instytucji i zakładów pracy;

TERMIN PRZYJMOWANIA PRENUMERATY: 1. Do dnia 10 listopada na I kwartał, I półrocze roku następnego oraz cały rok następny; 2. Do dnia 1-go każdego miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty w roku bieżącym.

Kinorama

FAKTY

Firma produkcyjna Halleluja-Film w Monachium podała informacje o zawarciu umowy kooprodukcyjnej z radzieckim przedsiębiorstwem Sovinfilm na realizację filmu fantastycznego według znanej w Polsce powieści braci Strugackich „Trudno być bogiem". Dyrektor firmy, Peter Fleischmann, będzie reżyserem filmu, który ma być ukończony w październiku. Miejscem akcji jest planeta, której społeczeństwo, obserwowane przez wysłanników współczesności, przeżywa epokę wczesnego średniowiecza.

★

Uwaga filateliści! Poczta angielska upamiętnia Rok Kina Brytyjskiego serią znaczków ze sławami filmu i telewizji, jak Charles Chaplin, Alfred Hitchcock, Peter Sellers i Vivien Leigh.

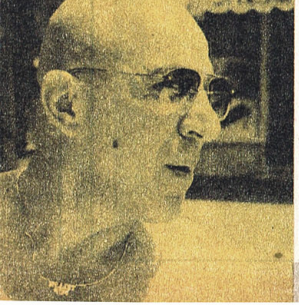
★

Podczas odbywającej się w Waszyngtonie demonstracji przeciwko apartheidowi w Południowej Afryce został aresztowany znany pieśniarz i aktor amerykański – Harry Belafonte. Akcje protestacyjne przed ambasadą Płd. Afryki rozpoczęły się w listopadzie ubiegłego roku i rozszerzyły się na inne miasta USA. Dotychczas aresztowano ponad 700 osób.

★

W siedem lat po telewizyjnej serii „Kojak" **Telly Savalas (na zdjęciu)** powraca w tej samej roli na małe ekrany. Nowa seria nosi tytuł „Kojak: akta Belarus", a jej akcja dotyczy śledztwa w sprawie tajnej organizacji przestępców wojennych. W obsadzie znaleźli się wielki gwiazdor Max von Sydow i Susanne Pleshette.

Fot. Cinéa Revue



Candice Bergen Fot. Elle

SPOTKANIA

Spowiedź dziecięcia Hollywood

Ukazała się nowa książka pióra znanej aktorki: „Knockwood" Candice Bergen, oryginalna autobiografia, w której opowiada o swym hollywoodzkim dzieciństwie, o karierze aktorskiej i dziennikarskiej, o pracy modelki.

Była co się zowie dzieckiem Hollywood. Na spacer prowadzono ją wzdłuż Hollywood Boulevard. Jej koleżankami z piaskownicy były Liza Minnelli i Patricia Reagan. W wieku, kiedy dzieci chodzą do przedszkola, ona kłaniała się na scenie oklaskiwana za udział w popularnym „show" swego ojca, Edgara Bergena, jednego z najsłynniejszych brzuchomówców w dziejach amerykańskiego radia.

Książka podsumowuje 35 lat aktorskiej kariery 38-letniej dziś Candice Bergen. Jej tytuł można by przetłumaczyć zdaniem „Odstukać w niemalowanie drewno"; jest to zabawna, ironiczna i chwilami złośliwa panorama Hollywood. Najważniejszą jej częścią jest pełen pasji opis rytuału „stawania się dorosłym". A także niezwykły, wzruszający opis miłości między ojcem i córką.

Edgar Bergen był Szwedem, który przybył do USA na początku lat trzydziestych i bardzo szybko stał się gwiazdą radia. Jego popularność w końcu lat trzydziestych można było porównać tylko z popularnością Walta Disneya. I on miał swe medium: lalka Charlie McCarthy mogła śmiało konkurować popularnością z Myszką Mickey czy Kaczorem Donaldem. Candice urodziła się, kiedy Edgar Bergen dobiegał pięćdziesiątki, a Charlie wciąż był gwiazdą pierwszej wielkości. *Nienawidziłam tej lukty całą moją parolelnią duszą, bo bytam pewna,*

Candice Bergen z ojcem i lalka Charlie

Fot. UPI

że tatuś kocha ją bardziej ode mnie. Marzyłam nieustannie, że Charlie gdzieś się zapodziewa: zostaje zapomniany w pokoju hotelowym, wylatuje przez okno pociągu, topi się w rzece... W dodatku musiałam się do niego uśmiechać, bo razem występowaliśmy na scenie. Robiłam wszystko, aby ojciec mnie zauważał, aby mnie kochał, zmuszałam go nieustannie do upewniania mnie o tym, a on był dla mnie taki dobry... Moje dzieciństwo wydawało się nierzeczywistym rajem, bo Hollywood w latach pięćdziesiątych był takim rajem z filmu fantastycznego. Nie mieliśmy żadnego pojęcia o tym, jakie jest naprawdę życie poza murami posiadłości naszych rodziców. Ale ja byłam inną, mimo wszystko.

Postanowiła zostać dziennikarką, obłała rozpaczliwie egzaminy wstępne i wyjechała na Uniwersytet Pennsylwania odległy o 4 tysiące kilometrów od Los Angeles. *Pojęcia nie miałam o tym, jak trzeba pracować, a musiałam, bo honor nie pozwalał mi brać grosza od ojca. Miałam tylko do dyspozycji moją chłopięcą sylwetkę, a właśnie zaczynała się moda na długie, szczupłe ciała... Zaczęłam pracować jako modelka, co się okropnie nie podobało moim uniwersyteckim wychowawcom. Zaostrzyli więc wymagania, obłali mnie... Przeżyłam to okropnie, ale zacisnęłam zęby, wyjechałam do Nowego Jorku i w rok później dostawałam 100 dolarów za dzień pozowania.*

Droga od modelki do aktorki filmowej była już bardzo krótka. Sławę przyniósł jej film Mike Nicholsa, „Porozmawiajmy o kobietach" gdzie grała obok swych rówieśników, Jacka Nicholsona i Arta Garfunkela. Potem było trzydzieści dalszych filmów, w tym piękna – choć epizodyczna – rola fotoreporterki Margaret Bourke-White w „Gandhim" Richarda Attenborougha. Ale przez całą swą karierę aktorską nie rozstawała się z aparatem fotograficznym „Hasselblad" i niemal każdy swój film, każdą podróż dokumentowała zdjęciami, publikowanymi często na łamach „Esquire" i „Life". Podróżowała po całym świecie, robiła wywiady z cesarzem Etiopii Haile Selassie i z Fidelem Castro, fotografowała tajne rytuały kenijskich Masajów i zebrania Ku-Klux-Klanu. Przed czterema laty poślubiła francuskiego reżysera Louisa Malle i stała się idealną panią domu. Ale jej książka, będąca w takim samym stopniu historią jej życia, co historią młodej Ameryki lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych świadczy, że temperament jej nie opuścił.

REALIZACJE

Kronika bohaterstwa

Zdjęcia rozpoczęły się 5 sierpnia 1984 roku – dokładnie w czterdziestą trzecią rocznicę obrony Odessy. I na planie pojawili się mieszkańcy miasta. Chcieli pomóc filmowcom, wziąć czynny udział w realizacji tego filmu, który odtwarza wspomnienia wciąż jeszcze żywe. Reżyser Władimir Striełkow określa film „Bohaterstwo Odessy" słowami „dramat narodowy". Będzie to kronika dni wojny, odtworzona na podstawie wielu relacji. Pojawią się postacie historyczne i fikcyjne – wśród nich młody marynarz Kostia (grany przez Igora Sklara) i jego ukochana Tania (Irina Mielnik). Powtórzą się pamiętne epizody – jak przewiezienie ulicami miasta zdobycznego działa z transparentem: „Już nie będziesz strzelać do Odessy!", powróci tramwaj, który odbywał regularne kursy między miastem i linią frontu. Jest to jedna z produkcji przygotowywanych na czterdziestolecie zwycięstwa; premiera odbędzie się w maju.

Igor Sklar i Irina Mielnik Fot. Sowietskij Ekran

PREMIERY

Niesforny (czarny) policjant

Axel Foley należy do dość rozpowszechnionego w filmie amerykańskim gatunku niesfornych policjantów, którzy nie zawsze przestrzegają prawa i niechętnie słuchają przełożonych, i którzy do wykrycia prawdy podążają absolutnie własną drogą. I działają na użytek sprawiedliwości w godzinach pozasłużbowych, lub po prostu w ramach urlopu wypoczynkowego.

W Detroit popełniono morderstwo, zginął w domu Foleya jego dobry kumpel sprzed lat, postać zresztą dość podejrzana. Axel wykonał akcję, niezbyt pozytywnie ocenioną przez swoich szefów, nie ma więc możliwości żadnego działania służbowego. Ale ta afera nie w Detroit się zaczęła, lecz daleko w Kalifornii – w luksusowej dzielnicy Los Angeles – Beverly Hills. Tam też pojawia się i zaczyna działać – ale właśnie tylko w ramach urlopu, więc i bez żadnych uprawnień – młody oficer policji, Axel Foley. Odnajduje Jenny, przyjaciółkę zamordowanego, ona mu wskaże pierwsze ślady, prowadzące wprost do gabinetu jej bossa, szanowanego i bogatego właściciela galerii sztuki. Ze go Foley zdemaskuje – to pewne. Handlarz narkotykami, gangster i morderca musi w końcu przegrać. Ale nie na tym tylko polega uroda filmu „Beverly Hills Cop".

Axel prowadzi swoje prywatne śledztwo wbrew woli miejscowej policji, jest pod jej stałym nadzorem; musi więc przede wszystkim wyprowadzić w pole swoich opiekunów, a ze robi to z wyjątkowym wdziękiem i poczuciem humoru – pozyska ich w końcu dla swojej sprawy i staną po jego stronie kiedy dojdzie do ostatecznej masakry, do finału, który pozwoli uwierzyć w sprawiedliwość; do finału – w którym nieoczekiwanie okażą się pociski broni maszynowej, zaś kule z pistoletów ludzi sprawiedliwych dotrą do właściwych adresatów. Policja jest właściwie głupia i ślepa, uwikłana dodatkowo w przepisy uniemożliwiające jej jakąkolwiek pozytywną działalność. Potrzebny jest facet niekonwencjonalny, odważny, pomysłowy i inteligentny, aby tę całą resztę gamoniów i tumanów ustawić w jakimś kierunku, pobudzić ich sumienia i policyjną wyobraźnię.

Takim facetem jest Foley, spontaniczny, otwarty i przebiegły zarazem, łacet zresztą czarny jak pasta do butów. Żeby nie było nieporozumień: „Beverly Hills Cop" jest komedią sytuacyjną, z dużym ładunkiem satyry może nie tyle na rzeczywistość autentyczną – co na rzeczywistość filmową kina policyjnego. Ale do tego jest to film przede wszystkim jednej roli, którą gra Eddie Murphy, uosobienie pozytywnego Murzyna w amerykańskim mniemaniu: brawura, dowcip, siła i jednak – przenikliwość i mądrość poczynań.

Eddie Murphy, Judge Reinhold i John Ashton